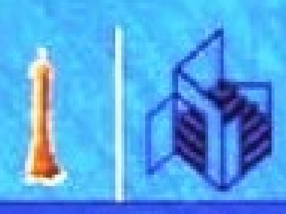


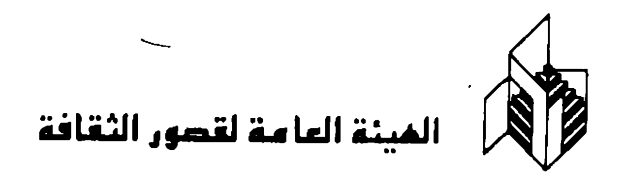
د. حسين حمودة

الرواية والمدينة

نماذج من كتاب الستينيات فى مصر



الهيئة العامة لقصور الثقافة



الرواية والمدينة

نماذج من كتّاب الستينيات فى مصر

د. حسين حمودة

سبتمبر
2000

كتابات نقدية
109

الرواية والمدينة

د. حسين حمودة

منتصف سبتمبر ٢٠٠٠

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - نصف شهرية (109)

المراسلات : باسم مدير التحرير
على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى
رقم بريدى : ١١٥٦١

كتابات نقدية
109

مقدمة

- ١ -

يسعى هذا الكتاب إلى استكشاف ملامح العلاقة بين الرواية والمدينة، على مستوى التطورات التى صاغت الانتقالات الأساسية فى مسار كلتيهما، وعلى مستوى البنية التى انتظمت عناصر تكوينيهما خلال مراحل أو حقب زمنية متعددة، وأيضا على مستوى الكيفيات والأشكال المتنوعة التى تحقق بها التفاعل بينهما، بهذا القدر من الوضوح أو ذاك، فى أفق شكلته تغيرات العالم التاريخى / الحضارى / الاجتماعى، الذى بزغت فيه، ثم تنامت وازدهرت، كل منهما.

ويطمح هذا الكتاب إلى تعرّف أبعاد مجموعة من الفروض التى تحيط بعلاقة «الرواية / المدينة»، أو - على الأقل - يحاول طرح عدد من التساؤلات حول تأثر أو تأثير، ممكنين، بين عالم المدينة وتقنيات الفن الروائى.

تتصل هذه الفروض/ التساؤلات - من جانب - بإمكان ملاحظة شكل من أشكال الموازاة بين بنية المدينة وبنية الرواية؛ إذ وسم كلاً منهما - خلال تاريخ طويل - طابعٌ من المركزية واضحٌ ، ثم - خلال زمن قصير نسبياً - تفتتت هذه البنية المركزية للمدينة وللرواية معاً، بظهور نموذج «النويات المتعددة» أو نموذج «البنية اللامركزية» فى تكوين المدينة، وبتبلور شكل الرواية «متعددة الأصوات» التى جاوزت السرد الموحَّد، والراوى العليم ، والخطاب المتجانس.. إلخ.

وترتبط هذه الفروض / التساؤلات - من جانب ثان - بسمات مثل «التنوع» و«المرونة» و«الانفتاح» و«الحراك» التى نهض عليها تكوين كل من الرواية والمدينة، وبمعان مثل «التحرر» و«الفردية» أو «تمزق الأواصر الجمعية» التى كانت، إلى هذه الدرجة أو تلك، جزءاً من معالم الصلات بين ساكنى المدينة التى فككت تماسك التجمعات السابقة عليها، كما كانت - فى الوقت نفسه - جزءاً من ملامح علاقات شخصيات الرواية التى تخطت تناول الروابط العشائرية فى فنون قديمة ، كالملاحم.

وتتعلق هذه الفروض / التساؤلات - من جانب ثالث - بمدى تأثير عالم المدينة على العناصر الفنية الروائية: أولاً - على مستوى الزمن المجرد ، المجزأ والمفتّت، الذى انقطع بعالم المدينة عن زمن الطبيعة المجسد، كلىّ الإيقاع، المتصل، الموسيقىّ الموزون، وكيف يمكن أن يكون هذا «الزمن المدينى» ملمحا مميزاً للعلاقات الزمنية فى «رواية» تختلف عن «رواية الريف» مثلاً. وثانياً - على مستوى بروز الاحتفاء بالثقافة البصرية - وهى ثقافة مدينية بالأساس - التى تهتم بالاتصال عن طريق «المرئى» أكثر مما تهتم بالاتصال عن طريق «المسموع»، وتبيُّن أثر هذه الثقافة المحتمل فى الاتجاه بعنصر السرد الروائى وجهة بعينها. وثالثا - على مستوى خصوصية ما يسمى «الأماكن الطبيعية الحضرية» التى تمثل سلسلة من مفردات مكانية بعينها فى المدينة، وكيف يمكن أن تقترح هذه السلسلة صياغات خاصة لعلاقات المكان بالرواية.. إلخ. ورابعاً - على مستوى صياغة الراوى، من حيث الحضور أو الغياب، الأحادية أو التعدد، النزوع الفردى أو الجمعى، كلية المعرفة أو نسبيتها.. إلخ.

كذلك تتعلق هذه الفروض / التساؤلات - من جانب رابع - بما يمكن ملاحظته حول «خصوصية» المدينة المرجعية التى تناولها أغلب الكتاب الذين تمثل أعمالهم نماذج لهذا الكتاب ؛ فهذه المدينة المرجعية (القاهرة)

تكاد تنطوى بداخلها على أكثر من مدينة؛ إذ قامت على «نشأت» قديمة عدة، وإذ تعرضت لمحاولات «تحديث» و«تغريب» متتالية، طيلة أكثر من قرن، صدعتها إلى «قطاع شرقى» و«قطاع حديث»، فضلا عن كونها تنطوى على بعض علاقات تنتمى إلى ما يسمى «المتصل الريفى الحضرى»، الذى تتعايش فيه - أو تتصارع - قيم مدينية وأخرى ريفية، بما يميز هذه المدينة المرجعية - فى النهاية - عن المدينة الغربية المتعارفة، متجانسة التكوين، وبما يجعل - من ثم - حضورها متفردا فى الروايات التى تناولت عالمها من زوايا متباينة.

كما تتصل هذه الفروض/ التساؤلات - من جانب خامس - بمدى حضور المدينة فى روايات اصطلح - فى كثرة من التناولات النقدية - على أنها «روايات ريفية»، ثم تتصل هذه الفروض / التساؤلات - أخيرا - بدرجة أو كيفية تباين تصورات المدينة لدى مجموعة من الكتاب جمع بينهم زمن إطار واحد، و«موضوع» مرجعى واحد (على تعقد مكونات هذا الموضوع وتشابك عناصره، كما أشرنا وكما سنتوقف بالتفصيل)؛ إذ يمكن، بالطبع، للمدينة من حيث هى دال أن تتحول فنيا إلى مدلولات متعددة. وتناول الروائى للمدينة يظل - فى أول الأمر وآخره - تناولاً إبداعياً ينهض على متطلبات تنتمى إلى معايير الفن واعتباراته المتغيرة الخاصة، أكثر مما تنتمى إلى قوانين الحقائق المرجعية الثابتة التى يمكن الاتفاق حولها.

- ٢ -

وإذا كان هذا الكتاب، كما يشير عنوانه، يدرس هذه العلاقة بين الرواية والمدينة، ويختبر هذه الفروض، ويطرح - ولسنا نقول: ويحاول الإجابة عن - هذه التساؤلات، خلال التوقف عند «نماذج» روائية لعدد من

«الكتّاب» - بصيغة الجمع - فإنه بذلك يتحرك على مادة متكثرة، متنوعة، تتيح إمكانات لتحليل علاقة الرواية / المدينة من زوايا عدة، وبأكثر من منظور ، وعلى أكثر من مستوى.

فأعمال هؤلاء الكتاب (الذين بدأوا الكتابة والنشر من بدايات العقد السادس من هذا القرن، ومثلت تجاربهم «ظاهرة» فنية مميزة انقطعت - من ناحية - عن المنجزات الفنية التى حققها الروائيون السابقون عليهم، وكانت - من ناحية أخرى - امتدادا لهذه المنجزات) تشى فى مجملها بنوع من الثراء والتنوع الفنيين، كما تنطوى - رغم ما يجمع بينها - على قدر من التباين فى الرؤى والتوجهات التقنية، بما يهيئ للباحث مجالاً رحباً للحركة، يتيح له تعرف «تمثلات» روائية متعددة للمدينة، وتناول درجات مختلفة لحضورها، واستكشاف أشكال عدة لحضورها. ولعل تنوع هذه الأعمال وتعدد أشكال حضور المدينة فيها يوازيهما تنوع المجالات التى تنفتح عليها «موضوعة» المدينة نفسها، حيث تترامى أبعادها فى حقول معرفية وعلوم شتى، من جغرافية العمران إلى علم الاجتماع الحضرى، ومن التاريخ إلى الحضارة، ومن العمارة إلى علم الآثار.. إلخ. ومثل هذا الاتساع، بشقيه، الذى يسمح - إيجابياً - بمساحة رحبة لحركة الباحث ، يمثل - فى الوقت نفسه - صعوبة واضحة من حيث تباعد أطراف المادة التى يجب الانطلاق منها والإلمام بها، تضاف إلى هذه الصعوبة صعوبة أخرى، تثيرها ندرة الدراسات العربية السابقة التى اتجهت هذا الاتجاه فى درس علاقة الرواية والمدينة، رغم كثرة الإشارات النقدية التى تؤكد أهمية هذه العلاقة بوجه عام، أو ترى أن الأدب العربى الحديث فى مجمله «أدب مدن»، أو تستعير بعض مفردات المدينة فى تحليل بعض الروايات (وقد أشرنا إلى ذلك فى الفصل الأول، من الباب الأول ، بهذا الكتاب).

- ٣ -

وقد فرض على هذا الباحث اتساعُ المادة الروائية، وتناثر المادة الخاصة بالمدينة، مع ندرة الدراسات العربية السابقة، ما يُفرض عادة على متلمِّس أرضٍ جديدة، وإن لم تكن «الأرض» - فى حالتنا هذه - غير مأهولة تماما. لقد حاول الباحث أن يستخلص ما هو جوهرى فى المادة الغزيرة المتناثرة حول عالم المدينة، بما يسمح ببلورة ملامح تكوينها وبنيتها ومعانيها الأساسية منذ نشأتها الأولى قبل ما يزيد على خمسة آلاف سنة، ثم خلال تطورها فى التاريخ الوسيط، إلى مدن عصر «الثورة الصناعية» وحتى مدن «الحداثة» و«ما بعدها» ، مهتما - بالطبع - بما يميز «المدينة الشرقية» التى لم تنهض على المعانى المجردة التى نهضت عليها مدينة الغرب الحديثة، ولم تتأسس على التجانس الذى تأسست عليه. كما حاول الباحث أن يكشف الملامح والبنية الموازية للرواية خلال تاريخها، منذ الروايات الإغريقية الأولى، مروراً بالروايات - العلامات التى ظهرت فى مسار الرواية الغربية بعد عصر النهضة، وحتى التجارب الروائية الكبرى فى القرنين التاسع عشر والعشرين.

وعبر هذه الحركة الموازية، ثم عبر تناول التحققات الروائية المتعينة التى اتخذها الباحث «نماذج» لدراسته، أفاد الباحث - بما يثرى موضوعه بشكل خاص - من أدوات منهجية ونقدية عدة، منها - فى مجال النقد الروائى - ما يرتبط بأطروحة ميخائيل باختين حول تعدد الأصوات فى الرواية، وأفكاره حول تنوع جذور الصنف الروائى (وهى أفكار تتخطى ما شاع من أقوال حول ولادة سهلة، سعيدة، انبثقت خلالها الرواية من الملحمة!)، كما أفاد الباحث من بعض إسهامات منهجية ونقدية أخرى تنتمى إلى «السرديات»، وعلم اجتماع الأدب، و«البنيوية» وما بعدها، و«الحداثة» وما بعدها، وإن استخدم هذه الإسهامات بوصفها أدوات

إجرائية جزئية فحسب، حريصا - خلال ذلك كله - على أن لا يتجاهل البعد التاريخى الذى يفرضه تناول علاقة الرواية والمدينة، من حيث هما مفردتان صاغهما ويصوغهما قانون الحراك المتصل، وأن لا ينأى - مستغرقا فى تفاصيل ثانوية مغوية - عن فروضه وتساؤلاته الأولى.

- ٤ -

وإذن ، فهذا الباحث، بهذه الأدوات، وبالفروض والتساؤلات التى انطلق منها لتناول هذا الموضوع مترامى الأبعاد، يبدو كأنه يحاول استقصاء مجموعة علاقات يفرض بعضها تناولاً رأسياً (ملامح البنية وتطورها، وسمات التغير والحراك والاستيعاب فى عالم المدينة، على المستوى التاريخى)، ويستلزم بعضها تناولاً أفقياً (أشكال التمثل والتفاعل الروائى / المدينى فى أعمال ينتمى سياق إنتاجها إلى حقبة مرجعية محددة). لذلك، بدأ هذا الباحث من توجه تمهيدى، تأسيسى، تأصيلى، يحاول فيه أن يتعرف فى الباب الأول «الرواية والمدينة: موازاة التاريخ والبنية» عدداً من الأبعاد التى صاغت - تاريخيا - علاقة المدينة والرواية، على مستوى ملامح التكوين والبنية الموازية. وعدداً من المعانى التى بلورت « الوعى المدينى » بوجه عام.

وفى الباب الثانى توقف الباحث عند صور المدينة وتمثلاتها فى روايات كتاب الستينيات، خلال فصول أربعة: الفصل الأول «المدينة النائية» يتناول الروايات التى كان للمدينة فيها حضور ممتد إلى ما هو خارجها، فى الريف أو الصحراء. والفصل الثانى «المدينة فى المدينة» يحلل الروايات التى ركزت على مكونات عالم المدينة نفسه، سواء كانت هذه المكونات تنتمى إلى «المدينة الشرقية» بمفرداتها (القلعة، الزقاق، الوكالة، المقهى)، التى تُعتمد محاور بنائية فى هذه الروايات، أو تنتمى إلى «المدينة الحديثة»

بعلاقاتها (التحرر، الخواء، المتاهة، الإبهام الحضرى) التى تمثل «تيمات» مهيمنة على عالم / عوالم هذه الروايات. والفصل الثالث «تغير المدينة» يتناول الروايات التى نهضت على فكرة «التغير» فى عالم المدينة خلال زمن مرجع بعينه، بما يعكس ويختزل تغيرات عدة على مستويات أخرى، وبما يومىء إلى كيفية استيعاب التغير فى المدينة بوجه عام . والفصل الرابع « تمثلات المدينة » يهتم بتناول تعدد التصورات الفنية للمدينة ، حيث يتحول « دال » المدينة إلى « مدلولات » متنوعة ؛ إذ يصبح تجسيدها - روائياً - اختزلاً للسجن، أو للغضب، أو للمرأة، أو للكابوس، أو تتحول المدينة المرجعية إلى مدينة خيالية.

مثل هذا التقسيم ينطلق من خصوصية لاحظها الباحث فى الروايات التى يدرسها وفى المدينة التى تتناولها هذه الروايات، على السواء؛ حيث تبدو واضحة تماماً - مرجعياً وروائياً - سمة «المدينة المهيمنة» على ما هو خارجها، وحيث تتباين قطاعاتها الداخلية، وحيث تتغير ملامحها فى علاقتها بالزمن، كما تتعدد صورها فى علاقتها بالتناول الروائى. أى أن هذا التقسيم، فى محاولته الإحاطة بأبعاد علاقة الرواية / المدينة فى أعمال كتاب الستينيات، يتأسس - فى قسمه الأول - على علاقة المدينة بما حولها، وفى قسمه الثانى على علاقتها بما يكوِّنها ، وفى قسمه الثالث على علاقتها بما يغيِّرها، وفى قسمه الرابع على علاقتها بمن يتناولها.

أما الباب الثالث (الرواية والمدينة: التفاعل الفنى)، فقد حاول فيه الباحث - فى أربعة فصول أيضاً - اختبار الفروض والتساؤلات الخاصة بإمكانات التفاعل بين عالم المدينة وتقنيات الفن الروائى ، على مستوى علاقات الزمان والمكان، وعلى مستوى صياغات الشخصيات وحواراتها، وعلى مستوى ملامح الراوى والسرد، وأخيراً على مستوى البنية المركزية أو متعددة المراكز أو التى تتراوح بين المركزية والتعدد أو البنية التى لا

مركز لها. وقد أفاد الباحث، بالطبع، فى هذه الفصول، من تناوله روايات كتاب الستينيات فى الباب الثانى.

وأخيراً، فى «خاتمة» الكتاب، أجمل الباحث ما توصل إليه من نتائج حول فروضه وتساؤلاته الأولى، وأشار إلى بعض الثغرات التى لا تزال قائمة فى بحثه.

ورغم أن هذا التقسيم لأبواب الكتاب وفصوله تشوبه - ظاهريا - مسحة تقليدية ما، فإن الباحث قد اكتشف - خلال عمله بهذا البحث - أنه التقسيم الأنسب لتعرف جوانب الموضوع المتباينة وزواياه المختلفة، ولاستكشاف أبعاد فروضه وتساؤلاته المتعددة، بما يسمح بالانتقال من تناول علاقة «الرواية / المدينة» على المستوى النظرى - غير المنفصل، بالطبع، عن تشكلات صاغتها حركة تاريخ ممتد - إلى تناول هذه العلاقة خلال تحققات روائية متنوعة لكتاب متنوعين، رأت ورأوا المدينة بأكثر من منظور، واحتفت واحتفوا بقطاعات متباينة فيها، وتمثلتها وتمثلوها بطرائق مختلفة، ثم إلى تناول أوجه التفاعل الفنى الممكنة بين طرفى هذه العلاقة، خلال ما يشبه «استخلاصات» تكمل دائرة البحث؛ إذ تعود الى فروضه وتساؤلاته الأولى، بعد أن قطع الباحث رحلته مع طرفى العلاقة اللذين يطرحان هذه الفروض ويثيران هذه التساؤلات، وبعد أن تعرف الباحث تجليات متنوعة لهذه العلاقة فى عدد كبير نسبيا من الروايات.

- ٥ -

هذا الكتاب ، فى أصله الأول، بحث مقدم إلى جامعة القاهرة (كلية الآداب، قسم اللغة العربية) لنيل درجة الدكتوراه، تحت إشراف الدكتور جابر عصفور والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى. قدمت خطة هذا البحث عام ١٩٩١ ، وطرحت فيها الأفكار الرئيسية التى فصلتها فى

البحث نفسه، وقد انتهيت منه عام ١٩٩٧ .

وقد استبعدت (عملا بملاحظات أساتذتى) من هذا الكتاب فصلين؛ أولهما يتصل بعلاقة الرواية والمدينة فى الموروث الروائى الغربى، وثانيهما يتعلق بهذه العلاقة فى أعمال الروائيين المصريين السابقين على كُتاب الستينيات. كما حذفت فقرات مطولة تتناول روايات أخرى غير التى تضمنها هذا الكتاب (رأى أساتذتى - ورأيت معهم - أنها لا تضيف الكثير إلى التوجهات التى اتجهتها روايات كُتاب الستينيات فى تناولها للمدينة). فضلا عن تعديلات أخرى قمت بها، هنا وهناك، تتصل باعتبارات تحويل دراسة أكاديمية إلى كتاب منشور.

وأود أن أقدم خالص الشكر إلى كل من :

أستاذى الدكتور جابر عصفور، الذى تعلمت الكثير منه - وأتعلم وسوف أظل أتعلم . ولست أجد ، هنا، من الكلمات ما يعبر عن امتنانى له، وعرفانى بجميله، أو ما يرد جزءا - ولو ضئيلاً - من دينى له الذى لا ، ولن، ينقضى.

وإلى الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى، الذى ساعدنى مساعدة نبيلة فى فترة اختيار هذا البحث ، والتفكير فيه، والإعداد لخطته، وأفادتنى توجيهاته إفادة جمة.

وإلى الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة، الذى دفعنى - بحزم الأب ورفقه معا - إلى العمل من أجل الانتهاء من هذا البحث، ثم أسعدنى بالموافقة على مناقشته .

وإلى الأستاذة الدكتورة رضوى عاشور، التى تفضلت بالموافقة على مناقشة هذا البحث، وأثرتنى وأثرت هذا البحث بملاحظاتها، كعهدها فى إثراء حياتنا النقدية والإبداعية.

وإلى الأستاذ الدكتور أحمد مرسى، الذى كان تأييده ودعمه لى، نعم

التأييد والدعم.

**

أشكر أيضا من الأصدقاء والصديقات من كان لهم ولهن الفضل والعون والمساندة والدور الجميل الذى لن أنساه ، فى هذا البحث وفى حياتى بوجه عام، وأرجو أن يكون بهذا البحث بعض من القيمة يفى بجزء صغير من نبلهم ونبلهن، أو يعبر عن قدر من امتنانى لهم ولهن:

حافظ عزيز، د. هانيا عبد الحليم، طارق النعمان، د. آمال طنطاوى، د. شاكر عبد الحميد، د. محمد بدوى ، سمية عامر، د. رمضان بسطاويسى، أشرف عامر، د. مارى تريز عبد المسيح، حازم شحاتة، الراحلة الدكتورة ألفت الروبى، على عفيفى، د. محمد عبد الحميد، د. إلياس فتح الرحمن، حمدى عبد العزيز، عبد الوهاب محمد على، غادة على، على سعيد، منال بيومى .

أشكر أيضا الأستاذ محمود أمين العالم والدكتور يحيى الرخاوى، والراحلة الغائبة / الحاضرة الدكتورة لطيفة الزيات، وقد كان لتشجيعهم لى على إنجاز هذا البحث دور كبير.

وأشكر من الأصدقاء - الكتاب الروائيين : نجيب محفوظ، إبراهيم أصلان، صنع الله إبراهيم، علاء الديب، محمد البساطى، يوسف القعيد، الذين ساعدونى لإنجاز هذا البحث مساعدة تستحق كل إكبار.

أشكر أيضا أسرتى الأولى : أمى ، وأخواتى، وإخوتى.

أما زوجتى العزيزة الشاعرة أمل فرح، وابنتى نسمة، فلهما من الامتنان مالا تصوغه الكلمات : تحملتا وعانتا فى سبيل توفير مناخ ملائم لعملى تحملا وعناء ثقيلين، وآمل أن أستطيع تخفيف بعض هذا التحمل وهذا العناء عنهما.

**

إلى هؤلاء جميعاً ينتسب خير ما فى هذا البحث (وأرجو ألا يكون خيرا ضئيلا جداً)، وإلىّ وحدى يرد كل ما فى هذا البحث من مثالب (وأتمنى ألا تكون فادحة تماما).

- ٦ -

وأخيراً ، يرجو هذا الباحث ألا يكون - فى محاولته هذه - قد نأى بعيداً عن السعى الذى انطلق منه، أو تنكر للتساؤلات التى دفعته - من البداية - إلى طرحها ومحاولة الإجابة عن بعضها، أو وقع فى «غواية» المدينة أو «أحبولة» الرواية، فاستغرق فى تفاصيلهما، ورأى - كما يقال - الأشجار وعمى عن الغابة نفسها، أو - بتعبير يتفق وهذا السياق - رأى الجدران والنوافذ وعمى عن البيوت والشوارع والميادين!

وبعد هذا كله، وقبله، يرجو هذا الباحث ألا يكون قد خيب رجاء أساتذته وصديقاته وأصدقائه، أو خذل أملهم فيه، ببذل - أو عدم بذل - جهد لا يتناسب مع عونهم الكريم، ومساندتهم النبيلة، ومساعداتهم الجمة، وحضورهم الجميل فى حياته.

الباب الأول

الرواية والمدينة : موازاة التاريخ والبنية

الفصل الأول
الرواية والمدينة : حدود الموازاة

- ١ -

غدت العلاقة بين الرواية والمدينة، فى التراث النقدى الغربى، موضوعة أساسية، مهمة، من الموضوعات التى يمكن انطلاقاً منها، وخلالها، تعرُّف قطاع كبير من تجارب الروائيين، فضلاً عن تعرف معالم التطور الفنى للرواية الحديثة والمعاصرة بوجه خاص؛ إذ «أصبح القول بأن الرواية هى (كائن مدينى) انتساباً إلى المدينة الضخمة بديهة فى نقد الرواية، لا سيما رواية القرنين التاسع عشر والعشرين»[١].

وكانت الصلة بين «الرواية» و«المدينة» قد بدأت تنعقد منذ طرح هيجل، فى كتابه (الاستيطيقا)، فكرة أن الرواية هى «ملحمة البرجوازية»؛ إذ ارتبط التطور فى فن الرواية بوشائج واضحة، وبنوع من الموازاة، مع المراحل الأساسية فى تطور هذه الطبقة. وقد تبنى چورچ لوكاتش[٢] هذه الفكرة وعمقها، ثم امتد بها ف.ف. كوزينوف[٣] امتداداً آخر، ثم ترددت ترديدات شتى بحيث استقرت مقولة راسخة فى أدبيات النقد الروائى، وإن كان يمكن التماس مرحلة أقدم لفن الرواية تسبق تطور البرجوازية بل تسبق ظهورها، كما سنرى.

- ٢ -

كان هناك ، دائماً، فى تاريخ الغرب وثقافته، ما يستدعى استكشاف هذه الصلة بين «المدينة» و«الرواية»، ثم ما يستدعى توثيقها وتأكيدها. ففى المدن التى مثلت ساحة للاحتكاك بين الحضارات، نشأت وتنامت المؤسسات الأدبية، وتعالى ضجيج اللغات المختلفة، وتنوعت الأفكار والأساليب الفنية(٤). وفى مثل هذا المناخ الذى يعد - إلى حد كبير - مواتياً لازدهار كل إبداع، فرضت الرواية حضورها، واستخلصت ملامحها، وبلورت تجاربها الأساسية، واستأثرت بتناولاتها، وكان من بين هذه التناولات عالم المدينة التى كانت للكاتب الروائى الغربى، ثم لغيره من الكتاب، بمثابة مرآة «تعكس صورة (...) من وجهات نظره وبصيرته» كما تعكس «مخاوفه بشأن الطبيعة والبشر والعالم الطبيعى والمعنى النهائى للتجربة»(٥). وقد كان لافتا حضور المدينة فى الرواية، وارتباطهما معا، منذ الروايات الأولى التى عرفها التراث الإغريقى(٦). وازداد هذا الحضور جلاء وهذا الارتباط وثوقاً مع الروايات التى تعارفت كثرة من النقاد على أنها «علامات» فى مسار تنامى الفن الروائى، مثل رواية (قراءة مسلية حول تيل ايلينشبيجل المولود فى براونشفيج) التى طبعت فى ألمانيا عام ١٥٥١م، والتى يمكن أن تعد جنيناً للرواية الأوربية الحديثة(٧)، ومثل رواية سيرڤانتس (دون كيخوته) ١٦٠٥/١٦١٥م التى اعتبرت نقلة مهمة فى تاريخ الرواية، وارتبطت تجربتها - فيما ارتبطت - بمتغيرات اجتماعية أساسية كان منها «الإقرار بقيمة الفردية وتوسيع المدن»(٨) .

اقترن استكشاف هذه الصلة بين الرواية والمدينة، وتأكيدها وتوثيقها، ثم السعى إلى تعرف أبعادها، بالدور المتصاعد لكل من الرواية والمدينة فيما بعد الثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر، ثم بالتغيرات التى شهدها القرن العشرون. لقد تحولت الرواية من نوع كان يُنظر إليه بعين

الريبة، ويُحاط بما يجعله نوعا ثانويا - إن لم يكن «محتقراً» - إلى أن تصبح فنا أدبياً قادراً على أن يزاحم ثم يزحزح - ولماذا لا نقول : ثم يزيح - فنوناً أدبية مستقرة أو ظلت مستقرة قرونا طويلة. ثم تنامت الرواية وقدمت من المنجزات الفنية ومن التحققات التى نجحت فى استيعاب عالم معقد ما دفع إلى التسليم، أو على الأقل إلى القول، بأننا نعيش فى « عصر الرواية »(٩). وبموازاة هذا التنامى الذى عرفته الرواية، شهدت المدينة تنامياً موازياً.

لقد باتت المدينة مدخلاً رئيسياً إلى تناول موضوعات شتى، فى مجالات عدة، بعد الإقرار بتأثيرها الهائل، وتفاقم هذا التأثير الذى ترتب عليه نوع من «الاستئثار» بوسائط القوة المعاصرة. أصبحت المدينة تعنى، فيما تعنى، «الحضارة كلها»(١٠)، والإطار الذى يكثف «كل مشكلات الجنس البشرى»(١١)، وأصبح ينظر إلى تاريخ العالم على أنه «تاريخ مدن»(١٢). وتدعَّم هذا بكون المدينة الموطن الأكبر، والأول، لوسائل الاتصال، والتجارب التكنولوجية، والممارسات الصناعية والتجارية، والحركات الفكرية والإبداعية، فضلا عن كونها المركز السياسى والإدارى الأول. وبذلك كله، أصبحت المدينة - باختصار - الدائرة التى يتجمع فيها النفوذ، بأشكاله(١٣)، ويبدأ منها الوعى، وينطلق التمرد، بأشكالهما أيضا.

يتصل بهذا أن المدينة رئيت بوصفها سبباً أساسياً، كامنا، وراء الكثير من التفسيرات لنشأة فنون وآداب عدة، وبلورة تجارب هذه الفنون والآداب، وصياغة آفاق تلقيها، فى آن، سواء كان ذلك بأثر المدينة الإيجابى المباشر، أو بأثرها السلبى غير المباشر. فالمدينة بوصفها «بوتقة انصهار» و «عملية مكثفة ومثيرة بصرياً ولغويا فى حد ذاتها»(١٤) كانت فاعلة فى صياغة كثرة من التصورات التى انبنت عليها فنون عدة. فى الفن التشكيلى، مثلا، كانت الحركة «الانطباعية» - فاتحة كل الحركات

التشكيلية التالية لها، مثل «الدادائية» و«التكعيبية» و«التعبيرية» و«السيريالية» - مرتبطة ارتباطا جذريا بالمدينة، فالانطباعية «أسلوب مدن لأنها تصف حياة المدينة»، ولأنها «ترى العالم بعيني (...) المدينة»، ولأن أهم ما صاغ ملامحها «تجربة الفنان في المدينة»(١٥). وحتى الفنون المبكرة، التي يشار إلى أنها فنون «غير مدينية»، مثل «الرواية الرعوية» و«الشعر الرعوي»، قد تأسس ظهورها ثم انتشارها على نوع من «رد الفعل» تجاه تسارع حركة التحضر، وتفاقم «الصراع الخفي بين المدينة والريف، والشعور بعدم الارتياح إزاء المدينة»(١٦). وبالإضافة إلى هذا، كان للمدينة أثر بالغ في توجيه آفاق التلقي لأغلب الفنون؛ ففي المدينة كان ولا يزال جمهور المتلقين الأكبر، وبها تتبلور الاتجاهات الأولى للتلقي، «فالفن المخرب في مدينة اليوم»، مثلا، كان وراء إحلال مفهوم «التلقي المشتت» - فيما يرى والتر بنيامين - محل ردود الأفعال إزاء الفن التقليدي(١٧). كذلك تعد المدينة - في طرح هنري لوفيفر - موطن «الخصائص الثورية للمهرجان [التي] تولد في المدينة أولاً، لتنتشر في المجتمع كله بعد ذلك»(١٨).

- ٣ -

فرضت المدينة، إذن، حضورها على الرواية، كما فرضته على الأدب والفن بوجه عام، وكما فرضته على غيرهما. وإذا كان هذا الحضور لعالم المدينة قد ازداد جلاء، وربما ازداد ثقلاً أيضا، خلال هذا القرن وخلال القرن الماضي، فإنه كان فاعلا أيضا، على مستويات متباينة، خلال حقب تاريخية مختلفة عملت فيها المدينة على فرض سطوتها: من المدن القديمة الأولى التي مزقت - إلى حد بعيد - روابط الإنسان الحميمة بعالم العشيرة، إلى مدن العصور الوسطى ثم عصر النهضة التي غذت الطابع

الفردى وعمقت عزلة ساكنيها، إلى المدن الحديثة التى باتت مصدر فزع للإنسان، وعائقا يحول دون «تحقيقه إنسانيته»[١٩]. وخلال هذه الحقب، سعت الرواية، كما سعت فنون أخرى، إلى التعبير عن عالم المدينة بتأثيراته المتناقضة وصوره المختلفة[٢٠]، التى صاغ تناقضها واختلافها تعارضُ العناصر داخل عالم المدينة ثم تعارض المواقف منها. وقد تراوحت هذه المواقف بين حدين متباعدين؛ من التغنى بعالم المدينة إلى نشدان الهرب منه، ومن الاستسلام لغوايته إلى التعبير عن رفضه[٢١]، ومن النظر إليه على أنه سبيل الرقى والتحضر إلى تأكيد أنه تكريس لاغتراب الإنسان ولانفصاله عن الطبيعة ونأى به عن فرص الحياة الحقيقية.

على الطرف الآخر من طرفى علاقة الرواية بالمدينة، تأثرت المدينة - على مستوى ما - بصعود الرواية وازدهارها، وانتشارها بين جمهور واسع، وتحولها إلى جزء راسخ من الوعى الفنى، فكان للجماليات الروائية أثر ما فى صياغة بعض التقنيات المعمارية لبعض المدن المعاصرة؛ إذ بدأت النظرية المعمارية الحديثة تتمثل تقنيات السرد الروائى، وتحاول أن ترى فى مسارات الناس «الفيزيقية خلال (...) المبانى حكايات أو قصصا فعلية، ممرات دينامية، ونماذج سردية» يفترض من هؤلاء الناس، خلال حركتهم الجسدية بهذه المبانى، أن ينجزوها ويكملوها ويمنحوها دلالتها[٢٢]. وكان فى هذا، ربما، صدى لذلك الصوت الروائى القائل بأن الروائيين يتعلمون «من المهندس المعمارى شيئاً مهماً: فمشاكله الجمالية مرتبطة بالمشاكل الوظيفية لمعماره بطريقة تجعل إنجازه النهائى دراميا»[٢٣].

مثل هذا الحضور لعالم المدينة، ومثل هذا التفاعل بينها وبين الرواية، وبينها وبين الأدب والفن بوجه عام، كان مما دفع إلى الاهتمام بعلاقة «الرواية - المدينة» فى النقد الغربى منذ بدايات هذا القرن. وقد ظهرت -

على سبيل المثال - فى الولايات المتحدة فحسب، أسماء مثل: راندولف بورن، وڤان ديك بروكس، ولويس ممفورد، وبول روزنفلد. وقد استطاع هؤلاء، وغيرهم، أن «يجعلوا أمريكا على وعى بحياتها الفكرية وبثقافتها»[٢٤]. ثم تصاعد هذا الاهتمام داخل الولايات المتحدة وخارجها، خصوصا مع أطروحات «الحداثة» و«مابعد الحداثة»، ومع أسماء مثل هنرى لوفيڤر، هنرى رالى، مالكوم برادبرى، فرانسو ليوتار، فريدريك چيمسون، وغيرهم، ممن قدموا - فيما قدموا - تصورات متنوعة للعلاقة بين الرواية والمدينة خلال هذا القرن، بتغيراته المتلاحقة، كما سنرى.

- ٤ -

فى النقد العربى، لم يكن الاهتمام بدراسة أوجه التفاعل بين الرواية والمدينة متناسباً وأهمية هذا التفاعل على مستوى التحقق الإبداعى، فى المنجز الروائى العربى. ورغم أننا قد نجد إشارة واضحة إلى أن «الأدب [العربى] المعاصر فى مجموعه أدب مدن»[٢٥]، ورغم أن مصطلحات العمارة قد تسللت إلى لغة بعض النقاد فى غير حالة[٢٦]، ورغم ترديد عبارات من قبيل «جدلية العلاقة بين الجنس الروائى وبين الوعى المدينى والحضرى»[٢٧]، فإن علاقة الرواية والمدينة لم توضع، فى النقد العربى، فيما نعلم، موضع احتفاء جدى بدرسها، بما يجعلنا نتعرف أبعادها المتنوعة.

- ٥ -

ويصلح للاختبار النقدى، خلال تناول مجموعة كافية، متنوعة، من الروايات، استكشاف أوجه التفاعل المحتملة بين الرواية والمدينة. ومن هذه الأوجه، ابتداء، إمكان نهوض أو تشكّل علاقة موازاة بين بنية الرواية

الحديثة وبنية المدينة الحديثة، وذلك بافتراض التسليم - من ناحية - بأن الرواية شكل أدبى مفتوح، قام على استيعاب عناصر فنية تنتمى إلى أجناس تعبيرية شتى، وارتبط - ويرتبط - بتطورات لا تتوقف، وتأثر بتحققات إبداعية تغامر باتجاه استكشاف ملامح روائية جديدة، فيما يشبه «اختبارات» مستمرة لنظرية النوع الروائى، فضلا عن سمة «التنوع» التى وسمت الرواية الحديثة خصوصا، من حيث نزوع هذه الرواية إلى «تعدد الأصوات» و«التنوع الاجتماعى للغات» أو «التعدد اللسانى وما يتولد عنه من تعدد صوتى»[٢٨].. ثم بافتراض التسليم - من ناحية ثانية - بأن المدينة تنهض على الانفتاح نفسه، أو عدم الانتهاء نفسه، بالإضافة إلى التنوع نفسه. فالمدينة، من جانب، كانت ولا تزال مجتمع الحراك، القابل دائما للتطور السريع المتلاحق، والقادر دائما على أن يستوعب - فى إطار مرن هائل - تغيرات شتى؛ والمدينة - من جانب آخر - قامت دائما على التنوع؛ بحيث كانت ولا تزال أشبه بوعاء ضخم فضفاض لطبقات اجتماعية عدة ، ولأجناس وديانات شتى ، ولـ «ثقافات» مختلفة، ولأشكال من الوعى متباينة.. إلخ . وهذا التنوع، الذى ظهر مع نشوء المدن الأولى، هو الذى ازداد وضوحا وحدةً فى مدن القرنين التاسع عشر والعشرين، مع اكتمال معالم «الثورة الصناعية»، ثم مع ظهور إنتاج «خطوط التجميع» أو الإنتاج بالجملة، ثم مع ما يسمى «الأتمتة» Automation[٢٩]، ومع ما واكب ذلك كله من نمو وسائل الانتقال، ثم وسائل الاتصال، السريعة، بين المدن المختلفة التى تنتمى إلى بلدان مختلفة.

يضاف الى ذلك أن كلا من تاريخ المدينة وتاريخ الرواية قام على بنية مرتبطة بجدل واضح بين «المركز» و«الأجزاء». فقد اقترن بناء المدن القديمة التى ظهرت فى مصر منذ الألف الثالث قبل الميلاد (وفى بلاد ما

بين النهرين قبل ذلك، وفى اليونان القديمة بعد ذلك) بمركزية واضحة يتجاذبها طرفان : الأول يتمثل فى « نواة » « المعبد » فى مصر، أو «الهيكل» فى بلاد ما بين النهرين، أو «المذبح» فى اليونان القديمة، وقد مثلت هذه النواة المركز الدينى. والثانى يتمثل فى قصر الحاكم، أيا كان مسمًّاه، الذى عبر عن المركز السياسى. وحول هذه النواة المزدوجة كانت تقام أحياء أو «أخطاط» المدينة. وقد امتد هذا الملمح فى تكوين المدينة حتى القرن التاسع عشر، حيث تم تعديل هذه البنية المركزية بخلق «مراكز» أخرى فى المدينة، فيما يعرف - مثلا - بنظرية « النويات المتعددة » Multiple nuclei model : نواة المركز، نواة تجارة الجملة، نواة الصناعة الثقيلة، نواة الصناعة الخفيفة.. إلخ[٣٠] ، وسوف نلاحظ ذلك بالتفصيل[٣١]. وهذا التطور التاريخى فى بنية المدينة يمكن أن نجد ما يوازيه فى بنية الرواية، التى هيمن عليها النموذج المركزى حتى القرن التاسع عشر، ثم بدأت بنيتها فى مجاوزة هذه المركزية: إقالة الراوى المهيمن العليم، الذى يرى كل شىء ويسيطر على الشخصيات ويطلع مسبقا على مصائرها؛ إذ لا تحد حركته بين الأماكن والأزمنة أية تخوم ؛ تخطى الوعى الأحادى والتخلى عن السرد الموَّحد، تحطيم الزمن الواحد.. إلخ.

وبجانب هذه الملاحظة حول بنية الرواية وبنية المدينة، التى تصلح للاختبار النقدى، فإن علاقة الرواية والمدينة تقدم مجموعة غنية من الفرضيات، وتثير مجموعة كبيرة من التساؤلات. ويمكن اختبار هذه الفرضيات، كما يمكن محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات أو تعميقها بتساؤلات جديدة، خلال تناول مادة روائية متنوعة.

فالفكرة التى تؤكد أن المدينة منحت الإنسان قبل المدينى «الأنا» بدل «النحن»[٣٢]، وأن «نمو المدينة وتنوعها يؤديان إلى إضعاف العلاقات

الاجتماعية بين سكانها»[٣٣]، وأن «تقطيع أواصر القرابة (...) كان دائما [من] خصائص الحياة فى المدن»[٣٤] – فكرة تصلح للتعامل معها بوصفها افتراضا يمكن اختباره خلال تحليل علاقات الشخصيات فى روايات المدينة.

والقول بأن المدينة منحت قاطنيها «عيناً بدلاً من الأذن»[٣٥] ، وأحلت «الثقافة البصرية» محل «الثقافة السمعية» – يصلح، بدوره، للاختبار فى تناول سرد هذه الروايات.

والملاحظة الخاصة بأن المدينة قد رسخت الإحساس بزمن الساعة، المجرد، المفتَّت والمجزأ، بدل زمن الفصول المجسد، المتصل، كلى الإيقاع، الموسيقىّ الموزون، تقدم، أيضا، افتراضا يمكن تعرف أبعاده بتناول الزمن، بوصفه عنصرا فنيا فى هذه الروايات.

والمفهوم الذى يشير إلى أن المدينة الحديثة تقوم على خصوصيات وتمايزات وتباينات معينة على مستوى تقسيماتها المكانية، حيث تعدد الأحياء السكنية وتنوعها (و «الحى» المعاصر هو امتداد لـ «الخطة» أو «الحارة» القديمة، فى المدينة القديمة والوسيطة التى ظهرت بوصفها إطاراً يضم «تحالف قبائل»؛ إذ خصصت كل «خطة» لسكنى قبيلة بعينها)، وحيث وجود ما يسمى «المناطق الطبيعية الحضرية» أو عناصر الأماكن الحضرية: الشوارع الكبيرة، الميادين، الأندية، المبانى الكبرى.. إلخ – مفهوم يصلح لاختبار خصوصية الأماكن ودورها، أو أدوارها، فى روايات المدينة.. إلخ.

وترتبط بالفرضيات المتصلة بتناول العلاقة بين الرواية والمدينة تساؤلات حول أوجه الاختلاف وأوجه الالتقاء بين مدينة الغرب الحديثة والمدينة الشرقية، ومدى الاتفاق بين «معنى» أو معانى المدينة الشرقية، التى قامت على «تراكب تاريخى» هائل، والمعنى / المعانى المجرد/ المجردة لمدينة

العصر الصناعى - ثم مدينة ما بعد هذا العصر - الغربية؛ كذلك يتصل بتناول هذه العلاقة بين الرواية والمدينة تساؤلات أخرى، مهمة، حول الكيفيات المتنوعة التى يمكن أن تتجسد بها هذه العلاقة، فنياً، فى روايات مصرية متنوعة، لكتاب متنوعين؛ فمع التسليم بإمكان وجود معان بعينها للمدينة، فى مجتمع بعينه، يظل لهذه المعانى، بوصفها دالاً، مدلولات متباينة فى تمثل أكثر من كاتب لها؛ فبالإضافة إلى أن «فرادة كل مدينة تحتم فرادة كل روائى فى معالجته لها»(٣٦)، فالمدينة المتفردة الواحدة يمكن أن تتناول من أكثر من زاوية. ومن البديهى أن تناول الروائى للمدينة يظل، فى أول الأمر وآخره، تناولا روائيا، إبداعيا، يخضع لما تخضع له الحقائق الفنية، وليس الحقائق المرجعية، من متطلبات وشروط ومنطق خاص للصياغة.

هوامش

(١) چورچ هنرى رالى «الرواية والمدينة» فى: (نظرية الرواية - علاقة التعبير بالواقع)، ت. د. محسن جاسم الموسوى، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٠٤.

(٢) انظر : چورچ لوكاتش (الرواية كملحمة بورچوازية)، ترجمة چورچ طرابيشى، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٧٩، ص ٩ وما بعدها. وتحت عنوان «الرواية فى طور الولادة» يبدأ لوكاتش من تجربتى رابليه وسيرڤانتس (ص١٧).

(٣) انظر ف.ف. كوزينوف (إضاءة تأريخية على قضايا الشكل)، القسم الثانى (الرواية ملحمة العصر الحديث)، ت.د. جميل نصيف التكريتى، موسوعة «نظرية الأدب»، منشورات آفاق عربية، ط. ثانية، بغداد ١٩٨٦، ص ٥ ومابعدها.

(٤) انظر مقال مالكم برادبرى «جغرافية الحداثة ١ - مدن الحداثة» فى: (الحداثة)، تحرير مالكم برادبرى وچيمس ماكفارلن، ت. مؤيد حسن فوزى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٩٧.

(٥) چورچ هنرى رالى (فى نظرية الرواية)، سبق ذكره، ص ١٥٢.

(٦) سوف نتوقف عند بعض هذه الروايات فى الفصل الثانى من هذا الباب.

(٧) فى هذه الرواية يتوقف «تيل» عند بعض المدن التى يتحرك بينها، وكلها «أجنبية» بالنسبة إليه، ويستكشف فيها، ويواجه، أشكالاً جديدة من القوانين والنظم، لتصبح حيوات الناس، فى هذه المدن، مادة أساسية للرواية. راجع: ف.ف. كوزينوف (الرواية ملحمة العصر الحديث)، سبق ذكره، ص ٢٣.

(٨) د. محمد برادة «الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين»، مجلة «فصول»، مجلد ١١ عدد ٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٣، ص ص ١٠. ١١.

(٩) راجع: د. جابر عصفور «مفتتح» أعداد مجلة «فصول» عن «زمن الشعر» - المجلد ١١ العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٣ ص ٥ وما بعدها، وانظر مفتتحى العددين التاليين أيضا.

(١٠) راجع : مالكم برادبرى (الحداثة)، سبق ذكره، ص ٩٨.

(١١) چورچ هنرى رالى (فى نظرية الرواية)، سبق ذكره، ص ١٦١.

(١٢) المرجع السابق، ص ١١٧.

(١٣) انظر :

Manuel Castells, (City, Class and Power,) trans. by Elizabeth Lebas, Macmillan Press Ltd, london, 1978, p. 167.

(١٤) راجع : (الحداثة وما بعد الحداثة) ، إعداد وتقديم بيتر بروكر ، ت. د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٥، ص ١٤٩.

(١٥) أرنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ) ت. د. فؤاد زكريا، مراجعة أحمد خاكي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط. ثانية، بيروت ١٩٨١، الجزء الثاني ص ٤١٣ وص ٤٢٠.

(١٦) أرنولد هاوزر، المرجع السابق، ص ٤٢٠.

(١٧) انظر : (الحداثة وما بعد الحداثة)، إعداد وتقديم بيتر بروكر، سبق ذكره، ص ٣٠٥.

(١٨) انظر: إديث كيرزويل (عصر البنيوية، من ليڤي شتراوس إلى فوكو)، ت. د. جابر عصفور، منشورات آفاق بغداد، ١٩٨٤، ص ٨٧.

(١٩) راجع إديث كيرزويل، المرجع السابق، ص ٧٩.

(٢٠) عن هذه التأثيرات المتناقضة والصور المختلفة انظر :

- رالف لنتون (شجرة الحضارة)، ت. د. أحمد فخري، الجزء الأول، مكتبة الأنجلو المصرية (بالاشتراك مع فرانكلين) ، القاهرة، نيويورك ، د. ت، ص ٢٠٢.
- چان ماري بيليت (عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة) ت. السيد محمد عثمان، عالم المعرفة ١٨٩، الكويت، سبتمبر ١٩٩٤، ص ١٠١ وص ١٠٦.
- د. أحمد محمد عبد الخالق (قلق الموت) ، عالم المعرفة ١١١ ، الكويت ، مارس ١٩٨٧ ، ص ص١٢٢، ١٢٣.

(٢١) انظر : د، محيي الدين صابر (التغير الحضاري وتنمية المجتمع، مركز تنمية المجتمع في العالم العربي، سرس الليان، ١٩٦٢ ص. ١٥٢ وما بعدها.

(٢٢) انظر : (مدخل الى ما بعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية ٢٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٤، ص ١٢٥.

(٢٣) (الرواية اليوم)، إعداد وتقديم مالكوم برادبري، ت. أحمد عمر شاهين، الألف كتاب الثاني، ١٩٨،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦، ص ١٣٩.

(٢٤) انظر: وليم فان أوكونور (النقد الأدبي)، ت. صلاح أحمد ابراهيم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠، ص ١٢٥، ١٢٦.

(٢٥) د. شكري محمد عياد (الأدب في عالم متغير)، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٩.

(٢٦) من ذلك، مثلا، هيمنة فكرة «البناء المعماري» على كتاب محمود أمين العالم (تأملات في عالم نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠، ومنه قوله، مثلا، عن بعض شخصيات (بداية ونهاية): «هذا التوازي (...) بين مسلكهم جميعاً تعبير بالتخطيط

المعماري عن معنى مشترك» (ص٥٦). ومن ذلك، أيضا، قول يحيى حقى عن (اللص والكلاب): «فنحن مقبلون على عمل يشبه المهندس المعمارى [كذا]» أو: «البناء متين متماسك أسسه غائرة فى الأرض» أو «الدور الأخير عنده كالبدروم». انظر: (عطر الأحباب) دار الكتاب الجديد القاهرة، ١٩٧١، ص ص ٨٥ . ٨٦.

كذلك تتسلل هذه اللغة إلى كتاب يوسف الشارونى (الروائيون الثلاثة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠. انظر مثلا ص٥٢. وكتاب غالى شكرى (المنتمى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ)، مكتبة الزنارى القاهرة ١٩٦٤. انظر صفحات ١١٣ . ١١٤ . ١١٧.

(٢٧) انظر : د. محسن جاسم الموسوى (عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى) - الألف كتاب الثانى ١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة، القاهرة - بغداد ١٩٨٤، ص٤٢.

(٢٨) ميخائيل باختين: (الخطاب الروائى)، ت. د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ١٩٨٧، ص ٣٩.

(٢٩) «الأتمتة» يقصد بها الثورة الآلية فى الإنتاج، وترتبط باستعمال الأجهزة الاليكترونية معقدة التركيب، وباحلال الآلة محل جزء كبير من العمل البدنى والذهنى. انظر، مثلا، د. أحمد خالد علام (تخطيط المدن) مطبعة النهضة العربية، ١٩٨٠، ص ٣٨.

(٣٠) انظر : د. السيد الحسينى (المدينة - دراسة فى علم الاجتماع الحضرى) ط. ثالثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٤٠.

(٣١) راجع الفقرة ٦ - ١ فى نهاية الفصل الثانى من هذا الباب.

(٣٢) انظر: كافين رايلى (الغرب والعالم - تاريخ الحضارة من خلال موضوعات)، ت.د. عبد الوهاب المسيرى، د. هدى عبد السميع، مراجعة د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، يونيو ١٩٨٥القسم الأول، ص ٧٩.

(٣٣) د. السيد الحسينى (المدينة - دراسة فى علم الاجتماع الحضرى)، سبق ذكره، ص ١٢٦.

(٣٤) رالف لنتون (شجرة الحضارة) سبق ذكره، ص ٢٠٥.

(٣٥) كافين رايلى (الغرب والعالم)، القسم الأول، سبق ذكره، ص ٧٩.

(٣٦) جورج هنرى رالى (فى نظرية الرواية)، سبق ذكره، ص ١٤٨.

الفصل الثانى
الراوية والمدينة : تاريخ الموازاة

١ - ١

تؤكد كثرة من الشواهد التاريخية أن نشأة المدن الأولى قد ارتبطت بالألف الرابع قبل الميلاد فى حضارة ما بين النهرين[١]، ثم الألف الثالث قبل الميلاد فى حضارة مصر القديمة[٢]. وتشير المعلومات التى تتيحها هذه الشواهد إلى أن هذه المدن الأولى قد تباينت على بعض المستويات؛ فمنها ما اتصل بالالتفاف حول رمز دينى، ومنها ما احتوى امتداد قرية أو تجمع مجموعة من القرى، ومنها ما قام لتلبية الحاجة إلى تنظيم استغلال الماء وأعمال الرى الذى تتطلب مشروعاته إدارة مركزية تتحكم فى هذه الأعمال[٣]، فكان ظهور ما يسمى «مدينة الرى»[٤]، ومنها ما استهدف إقامة كيان دفاعى حربى.. إلخ. وبذلك اختلفت هذه المدن من حيث أسباب نشأتها، ووظيفتها، وطابعها، وتكوينها المعمارى، والنمط الاقتصادى الذى نهضت على تبلور علاقاته، ولكنها جميعا صاغت مجموعة واحدة من المعانى، والتصقت بمجموعة واحدة من السمات. وقد فارقت هذه المعانى والسمات بين عالم المدينة والعالم السابق عليها تاريخياً، أو المحيط بها جغرافياً[٥].

فى حضارة ما بين النهرين، مثلاً، حيث بزغت صيغة «المدينة ـ الدولة» فى صورتها الأولى، القائمة على ترابط مجموعة من القرى واندماجها معا،

برز نوع من «الديموقراطية البدائية» ميز هذه المدينة[٦]، وكان مغايراً للعلاقات التى سادت المدينة المصرية القديمة؛ ولكن جمع ما بين المدينتين - فى حضارة ما بين النهرين وفى الحضارة المصرية القديمة - سمات مشتركة؛ منها تأثر كل منهما بمركزية النهر[٧]، ومنها وحدة «البيوت والقبور»[٨] بما يعكس تصوراً واحداً ممتدا بين الحياة والموت، أو «متصلاً» واحداً يربط بينهما. ومثل هذه المركزية وهذه الوحدة كانتا جزءاً من الأسباب التي صاغت ملامح مشابهة بين هذه المدينة وتلك، فى هذه الحضارة وتلك، فضلاً عن معانٍ أساسية أخرى كانت قاسماً مشتركاً بين هاتين المدينتين، بل بين كل المدن القديمة والوسيطة، كما سنرى.

وسواء فى مدن مصر القديمة، أو قبلها فى مدن حضارة ما بين النهرين، أو بعدها فى مدن الحضارة الإغريقية والرومانية، ظل تخطيط المدينة قائماً على ملمح مشترك يعبر عن طابع مركزى سياسى - دينى واضح، كما ظل عالم المدينة ساحة تتجمع فيها معان بعينها، مثل: التفاوت الطبقى، والتخصص المهنى، والفردية، والتحرر، والاغتراب - فى صوره الأولى - والاحتفاء بالثقافة البصرية، والحماية، وسيادة مفهوم جديد للزمن (وسوف نتوقف، فى الفقرة الرابعة بهذا الفصل، عند هذه المعانى بقدرمن التفصيل)، بما يبلور، فى النهاية، وعياً مفارقاً للوعى «قبل المدينى» والوعى «غير المدينى»، على حد سواء.

١ - ٢

يتصل بهذا أن المدن الأولى القديمة، وامتداداتها فى العصور الوسيطة، لم تكن مجموعة من مبان متكاملة الوظائف فحسب، بل كانت تتويجاً لنمو عمرانى- اجتماعى- ثقافى- سياسى- حضارى فى اتجاه بعينه، وبلورة عملية لعدد من الأسباب والعوامل الضرورية لنشأة كل مدينة

ونموها. لقد تنوعت هذه الأسباب والعوامل فارتبط بعضها بتوفر قدر من «فائض زراعى» ينتجه ويتيحه - لاستنزاف المدينة - ريف قريب منها؛ واتصل بعضها بظهور السلطة المركزية القوية على شواطىء الأنهار، وسعيها إلى تشييد كيان معمارى يجسدها ويعبر عن نفوذها[٩] ويمثل لها نقطة انطلاق لفرض هيمنتها على ما حولها؛ وتعلق بعضها بنشوء التجارة وعلاقات التبادل[١٠]، أو بظهور بدايات «الصنائع» التى عُدَّت دافعاً من الدوافع إلى العمران الحضرى[١١].. ولكن، مع هذا التنوع، فإن هذه المدن القديمة والوسيطة، بل الحديثة بوجه عام، منذ نشأتها الأولى، ثم خلال تناميها عبر مراحل عدة (من مرحلة المدينة فى فجر قيامها Eopolis، إلى مرحلة المدينة المكتملة Polis، إلى مرحلة المدينة الكبيرة Metropolis، إلى مرحلة المدينة العظمى Megapolis، إلى مرحلة المدينة الطاغية Tyrannpolis[١٢])، قد ارتبطت جميعاً بهذه المعانى المشتركة، والسمات المتشابهة، التى صاغت ملامح عالم جديد، انقطع بسكان المدينة عن عالمٍ سابق أو عن عالم محيط، وذلك رغم «الخصوصية» الواضحة، إلى هذه الدرجة أو تلك، التى يمكن أن تميز مدينة عن أخرى، على مستوى من المستويات.

١ - ٣

تعلقت هذه الخصوصية التى ميزت بعض المدن، لا بعالم المدينة نفسه، ولكن بما يحيط به من عناصر ترتبط بطبيعة الإقليم الذى تقع فيه هذه المدينة، والمواد الخام التى تتفاعل مبانيها مع ما تتيحه من إمكانات[١٣]، والنشاطات التى تفرض متطلباتها على هذه المبانى، والروح العام الذى يسود الحضارة كلها التى تنتمى اليها هذه المدينة، ويمايز بين حضارة وأخرى[١٤]. ولكن هذه الخصوصية لم تصل، أبداً، إلى حد تستطيع معه

أن تنفى حضور «طابع مدينى» عام كان واضحا فى كل المدن، فى كل الأقاليم، ومع كل النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتغيرة داخل الإقليم الواحد .

فى مصر، مثلا، رغم اختلاف معالم عدة بين العصر الفرعونى والعهد الرومانى الذى يعد امتداداً للعهد القبطى، كانت ملامح المدينة واحدة، وكان تخطيطها واحداً(١٥)، قائماً على الاهتمام بالسور الدائرى الذى يحيط بالمدينة ويكرس – من ناحية – معنى الحماية بداخلها، ويدعم – من ناحية أخرى – انفصالها عن العالم خارجها، الذى قد ينطوى على أشكال عدة من التهديد، فضلا عن تقسيم المدينة تقسيماً قائما على ما يسمى «الخطة الشطرنجية» (وهو تقسيم استمر حتى المدينة الإسلامية فيما بعد). وبذلك ، كانت المدن المصرية فى العهد الرومانى – القبطى استمراراً للمدن الفرعونية، وإرهاصاً للمدينة الاسلامية، لم تتغير فيها «بنية المدينة» ولم تتغير معانيها ، بوجه عام.

لم تختلف المدينة المصرية، فى عصورها تلك، مع / عن المدينة الإغريقية سوى فى بعض التفاصيل التى فرضتها متطلبات خاصة على هذه المدينة الأخيرة.

فالمدن الإغريقية اتسمت بسمات معمارية جزئية عبرت عن طبيعة النظام السياسى الديمقراطى الذى عرفته هذه المدن، كما ارتبطت ببعض الأنشطة التى اهتم بها سكانها. كان من هذه السمات، مثلا، الاهتمام بمبنى مسرح الاحتفالات الذى مثَّل «أفضل دعاية فى يد الدولة المدنية»(١٦)، وكان من هذه السمات ما استجاب لبعض الأفكار حول تنظيم السكان تنظيماً بعينه، بما جعل المدينة الإغريقية تتنكر لتوسيع حدودها، حرصا على حجم محدد لعدد سكانها(١٧). وقد أقصى مواطنو هذه المدينة، فى أحيان كثيرة، «أبناء الزنى وأبناء الأمهات الأجنبيات» إلى

خارج حدود المدينة[١٨]، بما جعل ساكنى هذه المدينة - إلى حد ما - حشداً متجانساً متعارفاً . كذلك كان من سمات عمارة هذه المدينة الإغريقية الاهتمام الواضح بالتفاصيل الدقيقة، إلى حد اعتبار هذه العمارة «هندسة الأحجار وليس البناء بالأحجار» [١٩]، كما كان جزء كبير من هذه العمارة مخصصاً للتعبير عن النشاطات الفكرية والفنية التى حظيت بعناية واضحة، فكانت - مثلا - «الملاعب والمسارح والميادين والمدارس والحدائق فى أثينا» من المبانى الأساسية، وكانت - جميعا تقريبا - مزينة بتماثيل رموز الفكر وأبطال الرياضة[٢٠] . ومع هذه السمات الخاصة، التى لم تعرف المدن المصرية أغلبها، ظل التخطيط الأساسى للمدينة الإغريقية والمدينة المصرية قائما على البنية نفسها، مجسداً المعانى نفسها. والتناحر بين «المدن - الدول» الإغريقية، الذى أملى على تخطيطها مراعاة القدرة الدفاعية فى مواجهة الأخطار الخارجية المحتملة[٢١] ، مثلا ، كان يجد ما يشابهه من أخطار أخرى تتهدد المدينة المصرية، وما يشابهه فى تخطيطها الذئ احتفى بتأكيد هذه القدرة الدفاعية نفسها .

١ - ٤

امتدت ، كذلك، بنية المدينة ومعانيها من المدن القديمة فى الحضارات القديمة إلى مدن العصور الوسطى . التغير الوحيد ، بين هذه المدن وتلك ، تمثل فى تعديل طفيف طرأ على بنية المدينة الوسيطة التى تأثرت باتساع علاقات التجارة ، مما أدى إلى إنشاء أعداد جديدة من المدن كانت بمثابة «محطات تجارية »[٢٢]، وإلى تبلور نظام اجتماعى كان له أثره فى تطوير تخطيط المدينة، حيث أصبح «السوق» نواة جديدة تقف بجوار النواة السياسية - الدينية القديمة، فضلا عن أن التحولات التى عرفتها مدينة

العصور الوسطى بلورت، شيئا فشيئاً، نظام «الطوائف الحرفية» المتنوعة، فبدأ تخطيط بعض هذه المدن يخصص أحياء بعينها لسكنى طوائف بعينها[٢٣] ، بعدما كانت الأحياء في المدن القديمة مقسمة أساسا لسكنى العشائر أو القبائل المتنوعة . ولكن هذه النواة الجديدة، وهذا الاستبدال الجديد، لم يغيرا - بدورهما - من بنية المدينة، ولا من تكوينها العام ، ولا من سماتها ومعانيها الأساسية .

١ - ٥

ارتبطت النقلة الكبرى في تكوين المدينة الغربية بـ «الثورة الصناعية». فمع هذه الثورة التي فرضت طابعها على كل أوجه الحياة في الغرب[٢٤]؛ مع «الانقلاب الصناعي» أو «الموجة الثانية» الذي / التي، كان / كانت ، بمثابة طوفان يجرف في طريقه كل أشكال الإنتاج الحرفي والمنزلي القديمة، ظهرت مفردات وعلاقات جديدة كان لها تأثيرها الجذري في تغير تكوين المدينة وبنيتها، وفي حركة العمران المديني بوجه عام. من هذه المفردات كان المنجم والمصنع اللذان ساعدا، بشكل مفاجىء متسارع، «على خلق مدنٌ جديدة كانت مواقعها بالأمس القريب خواء»[٢٥] . وهذه المدن الجديدة، في هذه الحركة العمرانية المحمومة، المتلاحقة بإيقاع غير مسبوق في التاريخ البشري كله، فرضت مطالب مختلفة على كل المستويات، وغيرت من النظرة السائدة إلى كل ما كان يصوغ المدن القديمة والوسيطة .

العمارة، مثلا، كانت من أهم المجالات التي استجابت لهذه الحركة الجديدة. فقدت العمارة، فجأة، المكانة التي كانت تحتلها طيلة عصور قديمة ممتدة، وبدأت الوشائج تقوى بينها وبين أنشطة بعينها، بما أفقدها ملمحها القديم من حيث هي «فن» مستقل؛ إذ فرضت الجوانب الاجتماعية

والاقتصادية - والسياسية فى النهاية أو فى أول الأمر - مطالبها على العمارة فرضاً، بطريقة لا راد لها ، وصاغت للعمارة مساراً جديداً، فلم يعد ممكنا فصل العمارة عن هذه المطالب، و « أصبح كل نقاش خاص بالسياسة ، (...) يتضمن بالضرورة فصلاً أو سلسلة من الفصول عن التحضر Urbanism»[٢٦] . واستلزمت التطورات الاجتماعية تطور العمارة نفسها.. و «تطور العمارة تبعه تطور فى الفنون» الملتصقة بها، فظهرت النزعة العقلانية Rational فى العمارة «ضد الباروك والروكوكو»[٢٧] . ثم سرعان ما تراجعت - إن لم تكن توارت تماما - العمارة ذات الطابع الزخرفى التى لم يعد لها مكان فى طريق الزحف المتسارع الجديد، إذ لم تعد «عمارة عملية» فى سياق يحتاج إلى تشييد أكبر عدد من المصانع والورش والمخازن والمدن. وظهرت تقنيات جديدة أدخلت على العمارة وأضفت عليها، بوجه عام، نوعاً من التجريد، وحولتها إلى نتاج لتفاعل الإنسان الحديث مع الآلات، بعد أن ظلت - قروناً طويلة - قائمة على «تفاعل ذكاء الإنسان مع البيئة الطبيعية»[٢٨].

هكذا، مع انتشار رموز الثورة الصناعية؛ مع المحرك البخارى، واستخدام الفحم مصدراً للطاقة، والطرق الحديثة فى صهر الحديد، ثم مع اكتشاف وسائل انتقال سريعة اختصرت المسافات وقاربت بين البلدان النائية، مثل القطار الذى كان له أبعد الأثر فى « نشوء مدن جديدة ونمو القائم منها»[٢٩]، مما صاغ معياراً جديداً للزمن وللانتقال، ومما استلزم تخطيطاً جديداً للمدينة، وأيضا مما استتبع علاقات مختلفة عن ذى قبل بين المدن وساكنيها وبين المدن والمدن الأخرى[٣٠].. مع هذا كله «نشأت مدنية جديدة»، ابتلعت خلالها المدن الكبيرة قرى ومدناً صغيرة، وظهرت - للمرة الأولى فى التاريخ البشرى - مدن تبزغ فجأة بمظهر «من الضخامة والاتساع لم يسبق له مثيل »[٣١]. ومع هذه «الموجة الثانية»، بعد «الموجة

الزراعية» الأولى القديمة، بدأ يظهر أفق جديد لمستقبل المدينة، بعد أن لاح أفق واضح، وصحيح، لمستقبل البشرية كله. لقد شعر الكتاب والفنانون وغيرهم أن «التاريخ يتحرك باتجاه انتصار الصناعة على الزراعة، وتنبأوا ـ بدقة محكمة ـ بكثير من التغيرات التى سوف تأتى بها هذه الموجة الثانية : التقدم التكنولوجى الهائل، والمدن الكبيرة، ووسائل المواصلات الأسرع.. إلخ»(٣٢). وكما « تؤدى الصناعة إلى قيام المدن، فإن المدن نفسها تخلق صناعات»(٣٣). وهكذا، بانتهاء القرن التاسع عشر، تحول معظم الدول الأوربية «إلى دول صناعية ـ حضرية»(٣٤)، تتجه إلى المدينة بوصفها شارة على عالم بزغ وانتشر(٣٥)، ودفع الحشود إلى ذلك السباق الذى ينبغى اللحاق بمسيرته اللاهثة؛ كما ينبغى التكيف مع ذلك العالم الجديد، بما ينطوى عليه من أشكال للوطأة والاغتراب، فهذا جزء من ثمن يتحتم دفعه، أملاً فى الوصول إلى تحقيق ما يومىء إليه هذا العالم، رغم ويلاته، من أحلام ووعود.

١ - ٦

هذا النمو المفاجئ للمدن الغربية ، والتغير السريع للمدينة الواحدة، خلقا – تقريباً – نقلة جديدة، غدا معها العمران المدينى «سرطان الحياة الحديثة» بتعبير لوفيفر. وكان العالم الذى اتجهت إليه هذه النقلة، بغض النظر عن إيجابياته أو سلبياته(٣٦). ، يمثل «مادة» جديدة للمعايشة، كما يمثل مادة جديدة للتعبير الفنى، وضمنه التعبير الروائى.

إن الآلة التى ساعدت على اختصار الجهد والزمن، وأتاحت قدراً كبيراً من «أوقات الفراغ»، ساعدت «فى الوقت نفسه على سرعة التدمير أو انحلال المدن»(٣٧) . وتضخم المدن وانتشار الضواحى المرتجلة أديا إلى «توليد ظروف جديدة، كئيبة، غير إنسانية»(٣٨). ولكنَ، من ناحية أخرى،

«أصبحت جاذبية الشارع [فى المدينة] أقوى من أى وقت مضى»[٣٩]. وهذه الملامح أضفت على عالم المدينة دلالات أكثر تصارعاً، ووجوها أكثر تعارضاً، وقيماً أكثر تبايناً، مما كان فى تاريخ المدينة السابق كله، بما فارق بين ملامح التمدن فى العصر الصناعى وملامح التمدن فى عصور سابقة ممتدة، وبما أحدث تغيراً جذرياً على بنية المدينة القديمة – كما سنرى – وبما قدم، فى النهاية، معطى جديدا للتناول استجابت له الرواية، أكثر من أى نوع أدبى آخر ، وتأثرت به تأثراً بالغاً على مستوى تقنياتها، كما سنرى أيضا، فاختلف الفن الروائى، اختلاف القطيعة، عن ممارساته السابقة، منذ نشأة الرواية إلى قبيل هذه الثورة الصناعية.

٢ - ١

رغم أن العادة قد جرت بأن ترجع كثرة من الباحثين نشوء الرواية الغربية إلى بداية القرن السابع عشر ، التى ظهرت خلالها (دون كيخوته)، أو بأن يرجع باحثون آخرون هذا النشوء إلى بدايات القرن الثامن عشر، التى شهدت روايات ديفو، مثل (روبنسن كروزو)، وتوماس ستيرن، مثل (تريسترام شاندى)، فضلاً عن روايات ريتشاردسن وفيلدنج[٤٠]، فإن بعض الدراسات كشف عن «نشأة» أخرى مهمة، أكثر قدماً، للرواية، تمثلت فى عدد كبير من الروايات الإغريقية، مثل رواية أنطونيوس ديوجين (أعاجيب ما وراء ثوليه)، ورواية هيليو دور (الإثيوبيات)، ورواية خاريتون (مغامرات خايرياس وكاالليروى)، ورواية أخيلليس تاتيوس (كليتو فون وليوكيبى)، وغيرها[٤١]. وهذه الرويات التى تكون أغلبها «من تركيب جنسين سابقين: المحكيات الغرامية(...) ومحكيات السفر»[٤٢]، احتفى بعضها احتفاء واضحاً بوصف المدن[٤٣]، إما بوضعها خلفية لعلاقة «الحب» أو باعتبارها مادة ثرية يتيحها موضوع السفر الذى يتقاطع، فى

جانب من جوانب رصده، مع تجربة المشاهدات والرحلات. وهكذا، قبل النشأة الشائعة للرواية بقرون طويلة، عرف «قراء» المدينة الإغريقية هذه الرويات التى تنقلهم، فيما تنقلهم، إلى «مدن» أخرى، وذلك رغم أن الرواية لم تكن- بالطبع- تمثل فناً رئيسياً بين أشكال الأدب الإغريقى.

لم تنهض هذه الروايات المبكرة، فى تلك النشأة القديمة، على سمات مثل التعدد اللسانى وتنوع الخطابات فى الرواية الواحدة، ولكنها استعاضت عن هذا التنوع بتنوع المشاهد البصرية التى يمنحها موضوع السفر خصوصاً. وفيما عدا غياب هذا الملمح، فقد خضعت هذه الروايات، كما خضعت المدينة القديمة، لبنية مركزية واضحة، نواتها الراوى المتمثل وظيفة « الكورس » فى المسرح الإغريقى نفسه ، المحلق فوق الأحداث والوقائع ، المختزل - بصوت الرب تقريباً- الحكمة والعظة الأخيرة.

خلال القرون الوسطى وحتى عصر النهضة، عرفت الرواية قدراً أكبر من التنوع؛ إذ تمثلت عناصر شعرية ونثرية شتى، من التراث الإغريقى والرومانى[٤٤]، فضلا عن عناصر تنتمى إلى الأدب الشعبى[٤٥]، والملاحم[٤٦]. و«الرواية الرعوية» ورواية «البيكاريسك picaresque»[٤٧]، على مستوى الاحتفاء بالمغزى الأخلاقى، والبناء التراكمى للأحداث، وطريقة السرد الذى يتناول مغامرة أو تجربة ذات حلقات متصلة- منفصلة فى آن (وإن كان هاوزر يرد هذه الطريقة إلى النظرة المسيحية للحياة بوصفها «ظاهرة غير تراچيدية، لاتبلغ ذروتها فى صراعات منعزلة، وإنما هى أقرب إلى طبيعة الرحلة ذات المراحل المتعددة»[٤٨]).

مع عصر النهضة، تطور الصنف الذى أدمج مجموعة من القصص فى كيان متكامل، فكانت أعمال بوكاتشيو ومازوتشوسر وديبيريه[٤٩] تدعيماً لتلك الطريقة فى ذلك البناء نفسه؛ الحلقات المتصلة- المنفصلة. وبظهور الطباعة أتيح عامل جديد ساعد على «تذوق النثر القصصى وسهولة

تداوله[٥٠]، وأخيراً بازدهار التجارة وتبلور الطبقة المتوسطة- التى تم الربط بينهما وبين فن الرواية، كما أشرنا- اكتسبت الرواية دفعة هائلة جديدة. ثم خلال القرن الثامن عشر استقرت الرواية تماماً بوصفها فناً قادراً على أن «ينفطم» من الآثار التي استقاها من فنون أخرى[٥١]، فجاوز بعض هذه الآثار، خصوصاً الاستقلال النسبى لبعض الأجزاء، كما استطاعت الرواية أن تتخلص من نظرة ظلت ترى فيها «نوعاً منحطاً» من أنواع الأدب[٥٢]، فبدأت تنازع فنوناً راسخة- مثل «الدراما»- لاحتلال «المكانة الأدبية الأولى»، بعد أن انتشرت انتشاراً لافتاً ونمت نمواً لم يعرفه أى نوع من «الأنواع الأدبية النثرية»[٥٣]، مستفيدة من «آليات توصيل» جديدة؛ كالنشر المسلسل فى الجرائد والصحف السيارة الذى صبغ الأدب «بصبغة ديمقراطية»؛ إذ عمل على جعل القراء على مستوى واحد[٥٤]، ومستفيدة أيضاً من أوضاع جديدة مواتية للتلقي، مثل توفر أوقات الفراغ التى أتاحها استخدام الآلة محل العمل اليدوى. وهكذا، ظهرت تجارب أساسية فى تاريخ الرواية: الرواية الإنجليزية والرواية الفرنسية والرواية الروسية والرواية الألمانية، ثم كانت «انقلابات» كبرى أيضاً على هذه التجارب، فى القرن العشرين.

٢-٢

طوال هذه الرحلة، خلال هذا التاريخ، وازت الروايةُ المدينةَ من حيث نزوع كل منهما إلى تمثيل «وعاء مرن» فضفاض، مستطيع أن يستوعب- من جهة- تجارب عدة متنوعة، وأن يتمثل فى صياغته - من جهة أخرى- عناصر شتى. وقد انعكس هذا الطابع المرن على محاولات تعريف الشكل الروائى نفسه، بحيث لم تنجح- نجاحاً كاملاً- أية محاولة من المحاولات فى أن تصوغ إطاراً محدداً يحيط بالرواية، من جانب، ويميزها عن

أشكال الخطابات السردية الأخرى، من جانب آخر. وظلت الرواية، على كثرة هذه المحاولات، «من أصعب الأجناس الأدبية وأقلها قابلية للتحديد[٥٥]، وظل السعي إلى تعريف الخطاب الروائي مواجهاً بالإخفاق؛ إذ لايزال هذا الخطاب، حتى الآن، مستعصياً على «التحديد والتأطير»[٥٦]، وبقي - أخيراً - السؤال حول الشكل الروائي مطروحاً، مثاراً، رغم الزمن الطويل الذى مرت به الرواية، ورغم الثراء الهائل فى ممارساتها وتحققاتها[٥٧].

بهذا المعنى، فالرواية، مثلها مثل المدينة، يومئ تاريخها إلى نوع من «الحراك» المستمر. وقد حكم هذا الحراك تاريخ الرواية كله؛ فظهرت- دائماً- أعمال روائية قدمت ما يشبه «الاختبارات» لنظرية النوع، وأزاحت جانباً ما بدا «تعريفاً» مستقراً صاغته الممارسة الروائية السابقة. هكذا، مثلاً، كانت التجارب الروائية التى ظهرت فى العقود الأولى من هذا القرن ، مرتبطة بأسماء چيمس چويس وفرچينيا وولف ومارسيل بروست ثم ويليام فوكنر، تقدم من الإضافات ما يجعل «الاقتراحات» التى طرحت من قبل، لتعريف الرواية، تتوارى تقريبا[٥٨]، كما أن تجربة «الرواية الجديدة» التى ظهرت خلال الخمسينيات والستينيات من هذا القرن فى فرنسا، مرتبطة بأسماء مثل آلان روب جرييه وناتالى ساروت، مثلت - على مستوى ما - سعياً إلى مجاوزة التقنيات التى أرستها تجربة العقود الأولى من هذا القرن[٥٩] (وقد شهدت المدينة حراكاً موازياً، من «مدينة الحداثة» - بعد «مدينة العصر الصناعى» - إلى «مدينة ما بعد الحداثة»، كما سنلاحظ).

خلال هذا الحراك، والتجارب التى يسائل بعضها بعضاً، ويجاوز بعضها بعضاً، حافظت الرواية دائماً على ما ليس «جامداً» فيها: على سمة «المرونة»[٦٠] التى تجعلها شكلاً أدبياً مفتوحاً، أو جنساً غير منته،

«يتطور باستمرار ، ويتخلق بشكل لا متناه» (٦١)، في صيرورة متصلة، بحيث باتت الرواية - بعيداً عن «لعنتها لأنها لا شكل لها»(٦٢) - «تقبل ما لا نهاية له من التفسيرات»(٦٣)، وبحيث أصبح «الشكل المفتوح» إمكانا من إمكانات الرواية يحسب لها لا يؤخذ عليها، ويدعم قدرتها على «استيعاب العالم الجديد»(٦٤)، المعقد المتشابك، وعلى التعبير عن «علائق الإنسان الحديث»(٦٥)، المتداخلة، وعلى استقبال التقلبات المختلفة والتقاط «الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، متغايرة الخواص، لإيقاع عصرنا»(٦٦).

يرتبط بهذا كله أن النص الروائي أصبح «دائرة مفتوحة تقطعها خطابات متعددة تاريخية واجتماعية وإيديولوچية ولغوية»(٦٧) ، وغدا - من ثم - مسلحاً بطاقة تجعله يزداد حيوية وقدرة على الامتداد خارج كل حدٍّ أو قيد (كأنه، بذلك، يقدم ردوداً عملية على ما أثير، دعائياً، أكثر من مرة، حول «موت الرواية»(٦٨)). وهذا الانفتاح لاحتواء التعدد، والامتداد لمجاوزة التخوم، في فن الرواية، اللذان تناميا وتكاثرا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، كانا بمثابة تأكيد لإمكانات الرواية القادرة على استيعاب المتغيرات الكبرى التى شهدها هذان القرنان، بتأثيراتها البالغة التى طالت المدينة، كما طالت كل أحد، وكل شيء .

٣ - ١

حمل القرنان التاسع عشر والعشرون معهما ما يشبه نقلة هائلة للحضارة الغربية، تحركت خلالها - فيما يشبه «قفزة» جديدة، أو انقطاعة كيفية - عن مجمل تاريخها السابق.

صحيح أنه كانت هناك «نقلات» سابقة، على مستوى الأفكار والنظرة إلى العالم أو نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية.. إلخ، تمت خلال هذا التاريخ السابق، كان منها - مثلا - ما بدا من أن «نظاما مستقرا» يأخذ

فى التدهور، فيما بعد عصر النهضة، بعد ظهور أفكار كوبرنيكوس وماكيافيللى ومونتان؛ حيث لم يعد الإنسان الغربى - تحت الضوء الذى سلطته هذه الأفكار على ظلام العصور الوسطى - «ذلك المخلوق الكامل»، كما لم تعد الأرض مركز الكون. لكن خلال القرن التاسع عشر ثم العشرين كانت الأفكار التى ارتبطت بداروين وماركس ثم فرويد وأينشتين، مصحوبة بضوء أشد سطوعا، وكان «تدهور نظام قديم» أكثر حدة وتسارعاً، والانقلاب فى فهم العالم وعلاقات الحياة أكثر تحولاً، ذلك أن الأفكار التى طرحت فى هذين القرنين لم تكن معزولة عما يدعمها من ممارسات عملية، إذ وجدت ما يوازيها من تقدم علمى وتطور تكنولوچى هائلين، ومن مناخ حافل بالتغيرات على المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كافة، بحيث طالت هذه التغيرات الشاملة كل شىء، وبحيث جاوزت سرعتها كل وتائر التغير السابق، وبحيث أفسحت الطريق إلى نوع جديد من «العصرية»، إن صح التعبير . وإذا كانت الحقبة «الحديثة» فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر قد أحدثت تغيرات عميقة فى النظرة إلى العالم، إلا أنها « قد تركزت نتوءات هامة من الكينونة لم تمس بأى تغيير»، أما «الحقبة الحديثة (الجديدة)» «فإنها استغنت عن الكينونة، وتركت الناس يهيمون بلا علامات طريق يسترشدون بها»[٦٩] .

٣ - ٢

ضمن هذه التغيرات «الكبرى» فى القرن التاسع عشر ثم القرن العشرين، بزغت صياغات ومفاهيم مغايرة لما استمر قروناً طويلة، كان منها تخلى الزمان والمكان المطلقين عن موضعهما لزمان النسبية ومكانها، وتلاشى المنظور الكلاسيكى «القريب من مكان إقليدس وكوبرنيكوس ونيوتن»، وتوارى «النغمية» فى فن الرسم والموسيقى، وتداخل «المحسوس

والمجرد، ليس فقط في الفن، بل في الحياة اليومية»، وارتحال «اليقين والوجدان الطيب»[٧٠] ، وصعود الشك والنزعات التجريبية والنفسية والوضعية، بحيث لم يعد أحد يجرؤ على قول أي شيء باقتناع مطلق[٧١] . لقد تناسلت الحقيقة الواحدة - أو التي كانت واحدة، حتى عصر التنوير - إلى حقائق شتى، باكتشاف أن كل حقيقة تختلف «باختلاف زاوية الرؤية التي ترى منها»[٧٢]، وغدا في «الواقع الجديد» كل شكل مكتفياً بذاته، و«كل تطلع إلى الدلالة الواحدة «زائفاً»، بل مستحيلاً»[٧٣] .

هذا التغير، رغم الآفاق الهائلة التي فتحها أمام «الإنسان الجديد»، صاغ - فيما صاغ - أشكالاً جديدة من المعاناة، ولم ينجح أبداً، رغم كل التقدم العلمي والتكنولوجي الذي ارتبط به، في أن يجنب هذا الإنسان مواجهة - كما واجه الإنسان البدائي - الغموض والظلام نفسيهما إزاء قوى الطبيعة[٧٤] ، بل وصل هذا الإنسان الجديد ، في ظل هذا التغير - أو بالأحرى في ضوئه - إلى «وضع روحي» حافل بأوجه التمزق والتناقض والضياع[٧٥] . لقد ازدحمت المعاني لدى هذا الإنسان، وأصبحت الأحداث والأشياء، بالنسبة إليه، «مثقلة بالمضمونات، تكاد تنفجر بها»[٧٦] ، وتضخمت «يد التجربة» فلم يعد بمستطاعه[٧٧] الفكاك من أسرها، أو النجاة من معاناة الآلام التي تقذف به اليها، بما في هذه الآلام من أشكال للوطأة متنوعة؛ من القلق والاضطراب والعجز وفقدان الإرادة وعدم سطوع «ومضة من الهداية» في عمر «ينقضي بين الجزئيات والتفاصيل» و «الجري بلا هدف»[٧٨] .. إلخ. وفي هذه المتاهة الجديدة، ظهر طابع مميز لهذا العصر، يمكن تلخيصه في ملامح دالة: «الميل إلى تحويل ما هو ذاتي إلى موضوعي (...) محاولة إيقاف ما هو جارف ، هلوسة ما هو عقلاني، تغريب ما هو شائع ومتوقع، تحويل ما هو غريب الأطوار وخارق إلى شيء تقليدي، عقلنة العواطف، علمنة الروحانيات،

تحويل المكان إلى زمان (...) ثم النظر إلى اللاحقيقة بعدّها الحقيقة الأولى والأخيرة»[٧٩] .

٣ - ٤

طالت تغيرات العالم الحديث، إذن، كل ما يتصل بالوجود الإنسانى، وأصبحت سطوة هذا العالم تفرض حضورها وتمضى فى سبيلها غير حافلة بشىء. لقد أصبح هذا العالم الحديث - بكلمات لوفيڤر - يتقدم «فخيماً أو غير فخيم، باذخاً أو أعجف، مترفا أو مهلهل الثوب، لكنه يتقدم دائماً على نحو أكثر إيلاماً وسرعة وصخباً (...) إنه يفرض نفسه (...) فى الرسم الحديث والفن، والأدب، والتقنيات، والحب، له أنصاره وخصومه، ولكنه ليس فى حاجة إلى نظرية»[٨٠] . وكان من الآثار التى أحدثها هذا التقدم «المؤلم» «السريع» «الصاخب» ما تعلق بالمدن وساكنيها، من حيث النمو إلى حد التفاقم، حتى أطلق على عصرنا «عصر المدينة» دلالة على الأهمية الكبرى التى أصبحت المدينة تحتلها فى هذا العصر[٨١]. فبموازاة هذا التقدم غدت المدينة مركز جذب هائل بما يتخطى جاذبيتها خلال تاريخها كله ، وطرأت تغيرات كبرى على عمران المدينة الغربية، خصوصا، مع تجربة «الحداثة» و «ما بعد الحداثة » .

٣ - ٥

اقترنت تجربة الحداثة الغربية، فيما اقترنت، بأطروحات حول المدينة والنظرية المعمارية وأشكال التخطيط العمرانى. وبدأت تجربة الحداثة، فيما بدأت، من عالم المدينة نفسه، فالمدينة هى «الرحم الذى تتولد فيه وبه الحداثة». وقد جعل «التلازم بين الحداثة والتحديث (...) من الوعى الحداثى وعياً «مدينياً» فى كل الأحوال ، وعياً يبدأ من عالم «الآلة» وعلاقات إنتاجها، ولا يفارق أنساقها المعرفية أو سياقات منظومات

المعلومات المرتبطة بها. وسواء - كما يؤكد د. جابر عصفور - كنا نتحدث عن المدينة التى تدخل دنيا التصنيع أو المدينة «الكوزموبوليتينية» التى تعيش عصر ما بعد الصناعة، فإن المدينة هى الفضاء المكانى الذى تتولد فيه الحداثة»[٨٢] ، فالمدن «هى الأماكن الطبيعية للحداثة»، والحداثة «التى رافقت التصنيع وانتشار العمران»[٨٣] هى «ظاهرة مدينية»[٨٤].

ارتبطت تجربة الحداثة فى العمارة بأسماء تحول بعضها إلى «مدارس»، شارك فيها أو أسسها معماريون مثل چان لوكوربوزييه، وميس، ووالتر جروبياس. وكانت مدرسة «الباوهاوس» Bauhaus من أهم هذه المدارس التى أسهمت فى ازدهار عمارة الحداثة، خصوصاً فى ألمانيا بين سنتى ١٩٢٥ و١٩٣٣ . وبوجه عام، كانت عمارة الحداثة «جزءاً من محاولة بطولية بعد الحرب العظمى [الأولى] والثورة الروسية لإعادة بناء أوروبا المحطمة (...) كان تنوير جديد يتطلب تصميماً عقلانياً لمجتمع عقلانى»، ثم «تحطمت سفينة اليوتوبيا الحداثية على صخرة تناقضاتها الداخلية الخاصة، والأهم من ذلك على صخرة السياسة والتاريخ»[٨٥] . ففى ألمانيا، مثلاً، تم توجيه ضربات مؤثرة لجماعة الباوهاوس، أنشط الجماعات التى مثلت هذه العمارة، فجمد نشاطها وهاجر مطروداً عدد كبير من المعماريين الذين صاغوا نظرياتها إلى خارج ألمانيا، وقد كانت حجة النازيين فى طردهم أن عمارتهم «تتجاهل المعالم والميزات التى تؤكدها القومية الوطنية»، فضلاً عن شكوك جزئية ظلت قائمة فى رؤية النازيين لمنجزات هذه العمارة، فرأى هؤلاء - مثلا - أن الوحدات السكنية الكبيرة و «المجاورات» المجمعة - التى كانت من معالم تجربة جماعة الباوهاوس - «تهيىء الفرصة المناسبة للتجمع السرى للمنظمات المناوئة(!) »[٨٦] .

لأسباب أخرى غير أسباب النازية وشكوكها، وخلال فترة ليست

بالطويلة، أعيد النظر فى تجربة عمارة الحداثة كلها، وأصبح ينظر إلى هذه التجربة - فى تقييم يتردد بصيغ شتى - على أنها قائمة على الكثير من النوايا الطيبة أكثر مما هى قائمة على طرح الحلول العملية، وأنها قدمت عمارة تطمح إلى إحداث نوع من التحرر ولكنها كانت أقل قدرة على تحقيق ذلك(٨٧) . وهكذا، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية(٨٨)، بات واضحا أن عمارة الحداثة قد غدت «مجردة من رؤيتها الاجتماعية (...) وبدل أن تقف مشروعات الإسكان الحداثية كرسل ووعود للحياة الجديدة، أصبحت رموزاً للاستلاب ونزع الإنسانية»(٨٩) . وتدريجياً، أفسح المجال للبحث عن أسلوب جديد أو نظرية معمارية جديدة، وتمثل هذا فى عمارة « ما بعد الحداثة».

ظهر التعبير عن عمارة ما بعد الحداثة والدفاع عن خصائصها خلال مجموعة من الكتابات التى عملت على التأصيل لها. وكانت الذروة الأولى لهذا التأصيل كتاب (لغة عمارة ما بعد الحداثة) « الذى نشره جنكز (لندن عام ١٩٧٧) فى سلسلة متصلة من الجهود انتهت بكتاب «العمارة الحالية» (لندن ١٩٨٢) حيث نقرأ تعريف مصطلح «مابعد الحداثة» بوصفه مصطلحاً شاملاً، يدل على العديد من مناهج العمارة التى تطورت عن نزعة الحداثة»(٩٠) . ويربط بعض الباحثين هذه «الذروة» للتأصيل، التى بدأت بها عمارة ما بعد الحداثة، بذروة أخرى «عملية»، تمثلت فى هدم مدينة «سانت لويس»؛ «ذلك الرمز الخاص بالمثل الحداثية»(٩١) .

اقترنت تجربة ما بعد الحداثة فى العمارة بأسماء مثل ميشيل جرافيس Micheel Graves وروبرت ستيرن Robert Stern، وبأسماء أخرى من بعض المعماريين الذين تحولوا من «الحداثة» إلى ما بعدها ، مثل فيليب جونسون Philip Johnson(٩٢). وهؤلاء، وغيرهم، هم الذين صاغوا أفكار عمارة ما بعد الحداثة التى ارتبطت بالمجتمع « ما بعد

الصناعى» أو « ما بعد التكنولوچى»؛ «مجتمع المعلومات» أو «المجتمع الإليكترونى». وقد ميزت عمارة ما بعد الحداثة نفسها عن عمارة الحداثة من «خلال أولوياتها الشعبوية». فبينما كانت عمارة لوكوربوزييه، مثلا، تفصل نفسها «عن نسيج المدينة المتهاوى (...) فإن المبانى ما بعد الحداثية، على النقيض، تحتفى بانغراسها فى النسيج المتنافر للحى التجارى ومشهد الموتيل»[٩٣] . وعمارة ما بعد الحداثة، بوجه عام، تعبر عن نفسها articulated على مستويين؛ بوصفها إيديولوچيا وممارسة مادية. ومن ثم ، فهى تتجلى على أنها كلا أمرين : «شكل المحتوى» form of content و « شكل التعبير » form of expression لعلامة معمارية جديدة تتجاوب مع ممارسات الإنتاج الرأسمالى لتخلق «مادة التعبير ما بعد الحديث»[٩٤]. وعلى ذلك ، ترتبط هذه العمارة بمعايير الممارسة ، وتضع فى اعتبارها «السوق المستهلك»، جنباً إلى جنب محاولتها خلق «جماليات فضاء خاصة بها». وهى، فى هذا كله، تنطلق من رفض وضع تصميمات معمَّمة للمدينة الحديثة، أى تنأى عن التصميمات التى تركز، فحسب، على «شكل المحتوى»، كما كانت الحال فى عمارة الحداثة. إنها لا تزعم امتلاكاً لمفهوم الفضاء المتصوَّر لدى معماريى الحداثة العليا، وبدل الانطلاق من «أشكال» قد يفرضها استخدام مواد بعينها مثل الزجاج والصلب – وهو ما ميز عمارة الحداثة – تسعى ما بعد الحداثة إلى إقامة روابط على مستوى الشكل والمادة الخام مع السياق الاجتماعى والتاريخ المحلى المتعين، بادئة – أولاً وأخيراً – من سعى إلى التجاوب مع معطيات المكان والبيئة[٩٥] .

على كل حال، دعمت عمارة ما بعد الحداثة فكرة أن «الآلة الحديثة للحياة» – كما سمّاها يوماً لوكوربوزييه – التى تزامنت مع «النشوة التكنولوجية» للعشرينيات ، قد أصبحت غير قابلة للحياة فيها[٩٦] . وأكدت

عمارة ما بعد الحداثة، أيضا، أن العمارة الحديثة - التى تم التغنى يوما ما بأنها طراز عالمى international - قد غدت طرازاً عتيقاً، مواجهاً بانتقادات كثيرة؛ من مثل أنها ليست أكثر من «صناديق سيجار ضخمة»، «طرازها جاف، آلى، ومتزن، وتنقصه الرشاقة» و «غير إنسانى»(٩٧) ، أو من مثل أنها تقوم على مفهوم «استهلاك المكان» الذى يقتضى بناء أكبر عدد ممكن من المساكن على أضيق مساحة ممكنة من الأرض، بما يفرض «الأبراج الضخمة» التى «تثبت بها المدن الحديثة جبروتها»، وبما يستلزم تدمير التراث الفنى للمدينة وإفقادها شخصيتها وهويتها(٩٨) .

لكن عمارة ما بعد الحداثة، بدورها، لم تنج من انتقادات مماثلة. يرتد بعض هذه الانتقادات إلى صوت الاحتجاج على المدينة - وهو صوت قديم جداً، قدم المدينة نفسها - الذى يعترض على أن هذه المدينة تمثل تدعيماً للانقطاع المؤسف عن الطبيعة الأم. ويتصل بعض هذه الانتقادات بتحليل أكثر واقعية، وأكثر تفهماً لحركة التطور، يرى فى عمارة ما بعد الحداثة تعبيراً عن «توفيقية تاريخية» بوجه عام(٩٩) . ويبدأ بعض هذه الانتقادات من رفض مفهوم أساسى من المفاهيم التى تأسست عليها هذه العمارة، أى من رفض ما يسميه ميشيل فوكو «إيديولوچيا العودة Idieology of return»؛ فإذا كانت عمارة ما بعد الحداثة، فى جانب من جوانبها، تسعى إلى تمثل - أو على الأقل إلى «عدم التنافر» مع - العمارة البسيطة، فإن هذا السعى، إذا درس بجدية، سوف يواجه بنتائج غير متوقعة؛ فأية دراسة جيدة عن العمارة الريفية Peasant architecture مثلا سوف تظهر «التفاهة الكاملة The autter vanity» فى رغبة العودة إلى المنزل الريفى(١٠٠) . وينطلق - أخيراً - بعض هذه الانتقادات من أن تجربة عمارة ما بعد الحداثة ليست سوى تعبير عن «مرحلة زمنية» من مراحل الرأسمالية، وأن طرحها الذى يزعم «عدم التنافر مع النسيج العام

للمدينة»، مثلا، ليس سوى طرح نظرى، فبعض مبانيها، بالفعل، معزول عن سياقه الاجتماعى وعن المدينة كلها [١٠١].

ولكن، مع هذه الانتقادات جميعا ، فإن التغيرات القائمة فى قطاع كبير من المدينة الغربية الراهنة تظل ماضية فى طريقها، «غير عابئة بشىء»، تتقدم – كما يتقدم العالم الحديث كله – لتصوغ ملامح أخرى لهذه المدينة، ولتضع – مع هذا – بذوراً لردود أفعال متباينة، فنية وغير فنية، إزاء عالمها المضطرب، المتناقض، المتغير. وإذا كانت المدينة الغربية قد شهدت هذا التغير، ثم التغير المضاد، خلال عقود قليلة من هذا القرن، فإن «المدينة» فى الوطن العربى عرفت تغيراً آخر، تم بوتائر أخرى، وبملابسات أخرى، مما أضفى على هذه المدينة خصوصية ما ، مع اقتحام هذه الخصوصية – بجهود أفراد أو مؤسسات – أكثر من مرة ، خلال ما يقارب قرنين من الزمن .

٤ - ١

رغم أن «المدينة» ، بصيغة التعميم، تأسست فى مختلف الحضارات والأقاليم والنظم الاجتماعية والسياسية على سمات مشتركة، بحيث يمكن القول إن هناك «بين كل المدن تشابهاً عائلياً يسمح بوضع تعميمات وقوانين عامة على تركيبها الداخلى ونموها»[١٠٢]، فإن «تعين» المدينة ظل يصوغ لها أبعاداً أخرى خاصة، أو يمنحها خصوصية مميزة. وقد طالت هذه الأبعاد وهذه الخصوصية عناصر جوهرية فى تكوين المدن فيما بعد العصر الصناعى، إذ لم تعد «مدن العالم» واحدة، أو مشابهة إلى حد يمكن معه الاطمئنان إلى إطلاق أحكام معممة عنها، كما كانت الحال فى عصور سابقة على هذا العصر. ورغم أن المدن العربية الشرقية أخذت الكثير عن مدينة الغرب، خلال القرنين الماضيين، فإن هذه المدن ظلت

محتفظة بملامح مميزة مرتبطة بتراث قديم، نائية - إلى حدٍّ - عن الملامح التي عرفتها مدينة الغرب الصناعي(١٠٣) وما بعده.

لقد ظلت المدن العربية، حتى في سياق السعي إلى «تحديثها»، خاضعة لقانون خاص يجعل منها وعاء يستوعب المتغيرات الجديدة بنوع من التشبث بمكونات الجذور، أو يجعلها تستوعب التغير في إطار من «التراكب التاريخي» الفريد؛ بحيث يبدو بعض هذه المدن، الآن، منتمياً - في اللحظة الواحدة - إلى عصور متباينة(١٠٤)؛ فقد حافظت هذه المدن على عناصر قديمة في تكوينها، ولم تسمح للجديد الوافد بأن يستبعد هذه العناصر تماماً. وربما كان في هذا استمرار لما عرفه بعض هذه المدن، في تاريخ أقدم، من القيام على أكثر من نشأة واحدة(١٠٥) ، بدا مع كل واحدة منها كأن المدينة «تولد» من جديد، وإن لم يكن هذا «ميلاداً» تماماً، ولا «جديداً» تماماً، فسرعان ما غذَّت هذه «النشآت» ذلك الكيان الواحد للمدينة، بحيث أصبحت «تضم أكثر من مدينة» ولكن داخل هذا الكيان الواحد.

ليس صحيحا، إذن، ولا صائباً، أبداً، ذلك المسلك الذي يسلكه بعض الباحثين الذين يغفلون خصوصية المدينة الشرقية التي تميزها عن مدينة الغرب (فالاختلاف قائم حتى بين مدن الغرب نفسها)(١٠٦). وليس قائماً على مصداق ما ، ولا مستنداً إلى مبرر حقيقي ما ، ذلك التساؤل - مثلا : «من قال إن المدينة العربية ليست كمثيلاتها الأوربية؟»؛ حتى لو كان هذا التساؤل مدعوماً بالإشارة إلى مقياس «الضخامة»، ومتخذاً من هذا المقياس ما يدعو إلى تأكيد - لا يخلو من نبرة تفاخر - أن «بعض مدننا تقف على قدم المساواة مع كبريات المدن الأوربية»(١٠٧) .

لقد أصبحت مدن الشرق القديمة قائمة على مجموعة من الظواهر تضعها موضعاً فريداً بين مدن العالم. القاهرة، مثالاً، تكاد تصبح

بمبانيها وأحيائها وتُخطيطها نتاج سلسلة متصلة من العصور[١٠٨]، وتعبيراً عن تداخل معمارى تتجاور فيه أنماط شتى، بل تعبيراً - أيضا - عن امتزاج، فى بعض قطاعاتها، بين علاقات مدينية وأخرى ريفية أو قبل مدينية بوجه عام. وهذا «الوضع»، الذى نلاحظه بوضوح فى مدينة القاهرة، يلاحظ أيضا فى مدن عربية أخرى[١٠٩].

لتناول «خصوصية المدينة الشرقية»، سوف نتوقف عند «القاهرة» بوصفها نموذجاً دالاً، لا لمجموعة الاعتبارات التى تمنحها مكانتها بين المدن العربية، ولا لأنها المدينة التى «تحتل موقع الصدارة» فى عمليات التحول فى مصر[١١٠]، وإنما لأنها المدينة الأكثر حضوراً فى تناولات روايات الستينيات التى تمثل المادة الأدبية الأساسية لهذا الكتاب.

٤ - ٢

لم تخرج القاهرة خلال «النشآت» التى عرفتها - من «الفسطاط» (٦٤٢م) إلى «العسكر» (٧٥٠م) إلى «القطائع» (٨٦٨م) إلى «القاهرة المعزية» (٩٦٩م)، ولا خلال تاريخها المملوكى والعثمانى - عن السياق المميز للمدينة القديمة والوسيطة، ولا عن المعانى التى ارتبطت بها، ولا عن البنية التى هيمن نموذجها عليها[١١١]. لكن القاهرة، من بداية القرن التاسع عشر حتى زمننا هذا، شهدت من التغيرات ما لم تشهده من قبل، ليس فقط لحجم هذه التغيرات وإنما أيضا لانتمائها إلى عالم / حضارة آخر / أخرى ، دخيل على عالم القاهرة المتوارث ، أو - على الأقل - مختلف عنه. فالتغيرات الضخمة التى عرفتها القاهرة فى فترة حكم محمد على (١٨٠٥ - ١٨٤٨)[١١٢]، ثم فى فترة حكم إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩)[١١٣]، ثم فى عقود الاحتلال البريطانى الطويلة، ثم «التجديدات» التى تمت فى الخمسينيات من هذا القرن، مرتبطة باسم عبد اللطيف

البغدادى، ثم التغيرات فى العقود اللاحقة، جعلتها - هذه «التغيرات» و «التجديدات» - أشبه بخليط على مستوى التخطيط، والطرز المعمارية، يكاد ينتمى إلى مدن شتى، ويعبر عن «ثقافات» وقيم متباينة، خاصة إذا لاحظنا «توسع القاهرة» الذى تم خلال تلك الفترة كلها، واستوعب - فيما استوعب - مساحات كانت «ريفية» خالصة، وأدمجها فى جسم العاصمة الكبرى، بحيث أصبحت القاهرة منقسمة بين «قطاع شرقى» و«قطاع حديث»[١١٤]، قائمة - فى بعض أجزائها - على «متصل ريفى حضرى»[١١٥] من نوع خاص، فضلاً عن كونها باتت تجسد، بدرجة أوضح، مفهوم «المدينة الأولى Primate City»[١١٦]، التى تجمع بداخلها «أكبر عدد ممكن من الوظائف السياسية والاقتصادية والثقافية»، مما جعل الفارق بينها وبين أية مدينة أخرى، فى إقليمها، فارقاً هائلاً»[١١٧].

٤ - ٣

لقد شهد القرن التاسع عشر «تحديث» القاهرة و «تغريبها» معاً. ارتبط هذا بحركات تطوير المدينة التى اعتمدت على مهندسين معماريين فرنسيين وإنجليز فى فترة محمد على ثم فى فترة إسماعيل، وبظهور معالم جديدة بدأت تطرأ على تخطيط القاهرة ومبانيها[١١٨]، بحيث تغير «الشكل العمرانى» لها بسرعة[١١٩]، باتجاه التحول «نحو العمارة الأوربية»[١٢٠]. وكان «مما ساعد على انتشار الطراز الأوربى الغريب بالعمارة إنشاء القناطر والتحكم فى مياه النيل وردم البرك التى كانت غرب قاهرة الفاطميين (...) مما أتاح امتداد القاهرة غرباً (...) وإنشاء الأحياء الجديدة مثل قصر الدوبارة وجاردن سيتى والمنيرة والأزبكية والحلمية الجديدة التى وضعت تصميماتها على أساس تصميمات المبانى الأوربية وعلى أساس تخطيطات البولفارد(*) العريضة والمستقيمة الخطوط

بدلاً من القصبة والشوارع والحارات الضيقة المتعرجة ذات المنظر المقفل»[١٢١]، وقد كانت هذه الحارات تعبيرا عن نوع من تفاعل المدينة مع المناخ، الحرارة والضوء خصوصاً، كما كانت جزءا من جماليات خاصة مؤسسة على العلاقة بين «المشهد» و «الفراغ»[١٢٢]. وبوجه عام، استبعدت - فى مساحات غير قليلة بالقاهرة - جماليات العمارة الشرقية الموروثة، وأدخلت عمارة أوروبية الطراز، ينتمى بعضها إلى «عمارة النهضة الإيطالية» ومشتقاتها مثل «الروكوكو» و«الأفورفو» و«لويس فيليب»، وتم ذلك خصوصاً فى فترة إسماعيل الذى «أعطى المثل الذى يحتذى فى البلاد»[١٢٣] فتبعه عدد من الأثرياء، وشرع كثيرون منهم «يبنون البيوت على النظام الأوروبى، ويهجرون التخطيط القديم الذى درجوا عليه على مر العصور»[١٢٤]. كذلك، شهدت القاهرة فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين حركة معمارية نشطة، اختلطت فيها «أنماط مستوردة» من إيطاليا والنمسا، «وجاء ذلك خلال التحول العمرانى الذى ظهر فى مناطق (...) مثل منطقة قصر النيل والإسماعيلية»[١٢٥].
وبذلك كله، تداخلت فى عمارة قطاع كبير من القاهرة طرز معمارية متباينة، وامتزجت فى المدينة الخطوط «التى رسمها الأوربيون من وحى وجدانهم والخطوط التى رسمتها مصر على مر الأجيال والقرون»، إلى أن ظهرت - بكلمات حسن فتحى - «العمارة التى تدعى حديثة»[١٢٦] فى البلاد حوالى الأربعينيات من هذا القرن. ثم خلال الخمسينيات كانت «تجديدات» البغدادى، وخلال العقود التالية تسلل بعض المبانى الأخرى وأضيف إلى «الخليط المعمارى»[١٢٧]، للمدينة، وجزء من هذه المبانى - مثل الأبراج الضخمة المقفلة، التى تستخدم الزجاج والمعدن لواجهاتها الشاهقة - كان بمثابة تقليد لعمارة لوكوربوزييه، وغذّى هذا التقليد مشهد المدينة المتنافر بعناصر جديدة.. وهكذا، كما تداخلت فى مصر كلها قيم

شـتى، إذ عـرفت مـصـر الصناعـة ودخلت عـالمهـا ولكن «بقـيم الزراعـة الرعوم»[١٢٨]، تداخلت أيضا فى عاصمتها التاريخية - القائمة على تراكب عصور هائل - قطاعات تنتمى إلى عالم قديم مع مبانٍ تنطلق من تجربة «الحداثة» (!) [١٢٩].

وأيا كـانت المواقف المتـعـارضـة من هذا «الخليط»[١٣٠]، فـقـد أضـحـى واقعاً راسخاً لا يمكن تجاهله، أو دفعه، بل لا يمكن التنبؤ بنهاية وشيكة أو بعيـدة له[١٣١]. وسـواء رأى بـعـضـهـم فى هذا الخليط نوعـاً من التـخـبط المعـمـارى الذى يعكس تخـبطاً على مـسـتـويات أخـرى[١٣٢]، أو نوعـاً من تفشى «الموجة الغربيّة» و «الجرى وراء الجديد بأى ثمن»[١٣٣]، أو تعبيراً عن فقـدان الهوية والاستسـلام لكل ما هو مـسـتورد، حتـى وإن كان هذا المستورد مشوهاً[١٣٤]، أو انبهاراً بأساليب معمارية براقة تتعارض وبيئة مصر المحلية فضلا عن تعارضها والشخصية المعمارية التى تعد أحد أهم أركان الثقافة[١٣٥]. إلخ ، فإن هذا الخليط أدى بالقاهرة، فى النهاية، إلى تجسيد معنى فريد للمدينة، فيه الكثير من «تداخل مظاهر المدنيّة»[١٣٦]، وفيه «التنوع» الذى يصل إلى حد الانقسام بين عوالم متباينة، أوضحـها التبـاين بين «مـدينة شـرقـيـة» و «مـدينة غـربيـة»[١٣٧]، وسـوف نـلحظ هذا الانقسام جلياً فى عالم بعض روايات الستينيات.

لقد مضت «التغيرات» المعمارية فى القاهرة، مثلها مثل العالم الحديث كله، غـير عابئة بشىء. ولم يكن مسـمـوعـاً أبداً، لا مـدوياً ولا خـافـتـاً، أى صوت ينادى بـ «عمارة وطنية» متجانسة، بما فى ذلك صوت حسن فتحى، المعـمـارى المصـرى الوحـيـد فى هـذا الاتجـاه، الذى أسـفـرت تجـربتـه عن تصور مكتوب، تمثل خصـوصـاً فى كتـابيه (عمـارة الفقراء) و (العـمـارة والبيئة).

٤ - ٤

يضاف إلى هذا، أن القاهرة التى تداخلت فيها أساليب شتى، تنتمى إلى تجارب وعصور عدة، اقترنت دائماً بهجرات ريفية[١٣٨] موسعة، فضلاً عن زحف المدينة نفسها على مساحات ريفية متاخمة، بما جعل بعض مناطقها تجسيداً لمتصل ريفى - حضرى من نوع خاص، وعمل على تجاور، أو تداخل، أو تفاعل، نوعين من القيم: مدينية وريفية، ثم عمل على تغذية صراع كامن بين «ثقافتين متباينتين»، إلى حد المناداة «بضرورة الاهتمام بثقافة الفلاحين باعتبارها أحد مصادر الثقافة الحضرية»[١٣٩]. ومثل هذا الصراع يتصل بكون الريفيين النازحين من الريف إلى المدينة «يعيشون فى المدينة بأجسامهم» بينما يعتمدون على ثقافة القرية «فى سلوكهم ومعتقداتهم»[١٤٠]، فيحافظون - إلى هذا الحد أو ذاك - على مفاهيم عالمهم القديم فى عالمهم الجديد. والريفى فى المدينة قد يتخلف «عن الالتحاق بجماعة مهنية أو نقابية، لكنه يسرع إلى الالتحاق بالهيئة التى تجمع أبناء قريته ومنطقته، ويظل فى أعماقه غير مقتنع بسلوك المدينة ولا قيمها»[١٤١].

٤ - ٥

القاهرة ، إذن، بهذا الوضع، مثلها مثل عدد من مدن العالم الثالث، ترتبط بسمات خاصة تجعل منها «مدينة بعينها»، وإن اشتركت فى بعض الملامح مع «مدينة الغرب الخالصة». إنها، بتكوينها الخاص، الذى يجمع عصوراً متعددة فى عصر واحد، أشبه بمتحف لمبانى العصور المختلفة[١٤٢]، وأقرب إلى وعاء هائل يجمع قيماً مدينية شرقية وأخرى غربية، بل يجمع قيماً مدينية وأخرى غير مدينية، فضلاً عن أن القاهرة، بسبب المشكلات التى تعانيها[١٤٣]، تبدو كأنها تواجه معضلات واجهتها

المدينة الغربية قبل أكثر من قرن كامل(١٤٤). ومثل هذه الخصوصية التى صاغتها عوامل متباينة تجعل هذه المدينة، «لا تتشابه مع غيرها من المدن الأوربية»؛ خصوصا تلك التى قامت على تكوين متجانس لم يعرف أكثر من نشأة(١٤٥)، كما تجعل تناول هذه المدينة متفرداً فى الكتابة الروائية التى انطلقت منها بوصفها مدينة مرجعية أو متمثَّلة، كما سوف نرى فى الباب الثانى من هذا الكتاب.

٤ - ٦

مثلما تأثرت المدينة الشرقية بالمدينة الغربية وحافظت - رغم ذلك - على سمات خاصة بها، تأثرت «الحداثة» العربية بالحداثة الغربية تأثراً جزئياً، مصحوباً بمشكلات متنوعة، أو على الأقل مصحوباً بملابسات جعلت منه «قضية» قابلة للجدال.

تقترن الحداثة، فى أغلب تعريفاتها ، بعالم التجدد المتصل(١٤٦)، والمواقف النسبية و «اللاحدية»(١٤٧)، وبالتساؤل المستمر البعيد عن منطقة الإيمان بالمطلقات(١٤٨)، حيث السؤال يولد السؤال(١٤٩)، وبالتمرد على القواعد المتعارفة(١٥٠)، وبإعادة التقييم والتحول الدائم(١٥١). والحداثة، بهذا المعنى، تستند إلى ما يدعمها فى التاريخ، وما يشيعها فى الممارسات الاجتماعية والسياسية والثقافية، وما يفرزها ويستجيب لها فى أشكال الخطاب المتعددة، وهى - بذلك - ليست «تعاليم» تُنقل فتُحتذى، أو آلة تُصدَّر أو تُستورَد فتستخدم فى «مصنع» يمكن تشييده فى أى مكان.

ورغم الرأى القائل بأن الحداثة العربية كانت «فرعاً من فروع الحداثة الأوربية»(١٥٢)، فإن العلاقة بين مفاهيم «الفرع» ومفاهيم «الأصل» أو «الجذع» لم تكن أبداً علاقة العصارة الواحدة، أو النسغ الواحد يسرى من الأكبر إلى الأصغر ويطبعه بطابعه ويمنحه هويته، بل إن هذه العلاقة

«لاتنطوى على تشابه الأصل والصورة إلا عند من يؤمن (...) بدونية «الأنا» فى حضرة «الآخر» من ناحية، ومن يفرغ كل حداثة من سياقها التاريخى من ناحية ثانية»(١٥٣).

لقد كانت علاقة الحداثة العربية بالحداثة الأوروبية جزءا من السياق الذى يحكم - دائماً - علاقة المستعمر بمن يستعمره، وكانت متأثرة بالمعيار الذى يصوغ الاحتكاك بين ثقافتين، إحداهما متحققة والأخرى مكبوتة. لذا، فقد شاب هذه العلاقة - من قبل بعضنا - نوع من القناعة بـ «منجزات جاهزة» يمكن استخدامها بسهولة، بعد انتزاعها من نسيجها، كما شابها - من قبل الغرب أو بعض الغرب - نوع من الرضى عن امتداد ما لثقافته فى المستعمرات.

على أية حال، بدأت الحداثة العربية المعاصرة من لبنان فى الخمسينيات، بعد تجارب لم تكتسب فاعلية كبيرة، فى مصر، خلال سنوات الأربعينيات، و «لم يكن ثمة ما يعوق انتشارها كمذهب فنى محض من موطنها (...) إلى سائر أقطار الوطن العربى»(١٥٤)، وإن ظل هذا الانتشار مواجهاً بثغرات أخرى، فالأدب الحداثى الذى أصبح يكتب فى مصر والوطن العربى كان مواجهاً بأن «دائرة القراء الذين يتقبلونه لا تزال محدودة»(١٥٥)، وبذلك ظل هذا الأدب، فى قطاع كبير منه، منتمياً إلى «حداثة غير اجتماعية» أو «حداثة معزولة عن المجتمع»(١٥٦).

لكن هذا الأدب الحداثى، أيا كانت مشكلات تلقيه أو تأثيره، أو وجهات النظر المتباينة فى تقييمه، أضحى واقعاً قائماً، مثله مثل بعض المبانى الحديثة التى باتت تمثل جزءاً من مشهد المدينة المصرية والعربية، أيا كان عددها أو حجمها وأيا كانت ردود الفعل إزاءها.

ومثلما عبر بعض النتاج الروائى والأدبى المصرى المبكر، فى الموروث السابق على كتاب الستينيات، عن موقف ما إزاء تحديث المدينة فى القرن

التاسع عشر، («حديث عيسى بن هشام» للمويلحى، خصوصاً)، فقد عبر بعض نتاج كتاب الستينيات عن موقف مواز من تغير المدينة أو تحديثها فى زمن مرجع آخر (كما سنلاحظ فى الفصل الثالث، فى الباب الثانى من هذا البحث).

٤ - ٧

بعـد هذه الرحلة، فى تاريخ الموازاة بين الرواية والمدينة، وبعـد هذه الإشارات إلى خصوصية المدينة والحداثة العربيتين، يمكن التوقف عند بعض المعانى التى ارتبطت بالمدينة بوجه عام، خلال تاريخها، والتى ازداد بعضها وضوحاً مع مدينة العصر الصناعى، ثم التوقف عند بنية المدينة التى توازت - تاريخياً أيضاً - وبنية الرواية، وذلك لأثر هذه المعانى وهذه البنية فى التناولات الروائية للمدينة بوجه عام.

٥ - ١

ظهر «التعدد» أو «التنوع» سمة واضحة عرفتها كل المدن القديمة والوسيطة التى كان أغلب سكانها غير متجانسين على المستوى العرقى والطبقى والدينى والثقافى، وكانوا يمثلون كثافة مرتفعة بالقياس إلى أية مجتمعات غير مدينية(١٥٧).

فمع الولاء الواحد، لحاكم واحد أو لدين واحد.. إلخ، شيدت المدن القديمة لتعبر عن أشكال أخرى من الولاء . وكان تخطيط المدينة يرتبط بنوع من الاستقلال النسبى للأحياء - أو الخطط - رغم اتصالها معاً فى دائرة المدينة كلها، كما يرتبط وبتخصيص هذه الأحياء أو الخطط للعشائر أو القبائل المختلفة، أو للمنتمين إلى ديانات أو أجناس متنوعة(١٥٨)، والملاحظ أن بعض آثار هذا التخطيط قد استمر فى مدن الشرق حتى

القرن التاسع عشر[١٥٩]، وربما حتى الآن[١٦٠]. كذلك خصص بعض أحياء المدينة لسكنى قاطنيها من غير أهلها[١٦١]، وكان هذا واضحاً فى المدن التجارية بوجه خاص، وقد عملت علاقات التجارة على تزايد ملمح «التنوع» فى المدينة بشكل لافت .

المدينة، إذن، كانت دائماً كياناً قادراً بفضل خصائصه التكوينية على استيعاب الانتماءات المتباينة، وإن لم يقم هذا الكيان بدور «بوتقة» تسعى إلى الوصول لمزيج واحد مركب تتلاشى فيه الاختلافات الفرعية. لقد تعايش الجميع، على تباينهم، فى المدينة، باحثين عن طرائق قانونية ورسمية[١٦٢] تنظم هذا التعايش، وتتجاوز الأعراف الشفوية القديمة، أو قبل المدينية [١٦٣]. من هنا «ترتب على الحياة فى المدينة، منذ أقدم العصور، ظهور أساليب قانونية ذات طابع رسمى»[١٦٤]. وتحت مظلة هذا التعايش القائم على تعدد العناصر، تبلور تراث ثقافى خاص للمدينة، تشكل واغتنى بمساهمة الأنماط الثقافية الفرعية فيه[١٦٥]، بما أدى إلى بروز العناية بـ «وجهة النظر»، (فإدراك التنوع يعنى - فيما يعنى - «إمكان النقد والتحليل (...) المتجدد دوماً»[١٦٦])، وأيضا بما أدى - فى مجال دراسة المدينة - إلى التعامل معها «بوصفها وحدات بنائية متنوعة»، أو إلى مراعاة اختلاف التركيب الوظيفى من منطقة Zone إلى أخرى فى المدينة الواحدة.

٥ - ٢

اقترن بالتنوع فى المدينة وضوح ظاهرة « التفاوت الطبقى » الذى عرفته - بدرجات متباينة - المدن منذ نشأتها المبكرة ، بما فى ذلك المدينة السومرية التى لم تكن، فى مرحلتها الأولى، قد جاوزت تماماً علاقات المشاعات البدائية؛ ففى هذه المدينة - الاستثناء الوحيد، من هذه الناحية، بين هذه المدن الأولى - سرعان ما ظهر التفاوت بين «بيوت الشعب» التى

كانت محض «أكواخ من القصب، سطحها من الطين المجفف»، وبين «بيوت الحكام» و «الهياكل الدينية» التى كانت «مرآة حية للفن الهندسى»(١٦٧).

بوجه عام، أيا كان النمط الاقتصادى الذى نهضت عليه المدينة القديمة أو الوسيطة، فقد كانت «مصابة بالفروق الطبقية»، بل لعل هذه الفروق كانت سبباً من الأسباب التى أدت «إلى عملية التحضر والتمدن»(١٦٨). والعكس صحيح أيضاً، فوجود المدينة استدعى ضرورة وجود الإدارة، والشرطة، والضرائب. أو استدعى «ضرورة التنظيم البلدى، وبالتالى السياسة بصورة عامة . وهنا ظهر (...) انقسام السكان إلى طبقتين كبيرتين». والمدينة - إذن - «هى نتيجة تمركز السكان، والرأسمال، والملذات، والحاجات»(١٦٩)، وهى تنهض على التفاوت الطبقى كما تغذيه، فى آن.

استمر هذا التفاوت وتفاقم فى مدن العصور الوسطى ثم فى مدينة العصر الصناعى وما بعده، حتى شاع أن كل مدينة تنقسم بالضرورة إلى مجموعة أقسام كبرى تستند إلى أساس طبقى واضح : الأحياء الفقيرة المزدحمة، أحياء العمال، الأحياء الراقية، أحياء «العشش»(١٧٠) ، وباتت هذه الأحياء تتجاور فى أغلب المدن الحديثة تجاوراً يشى بنوع من المفارقة؛ إذ « تقوم جزر من المساكن الفقيرة خلف واجهات المبانى السكنية الفقيرة. الأولى تطل على أزقة ضيقة مظلمة والثانية على طرقات واسعة تزينها صفوف الأشجار وعقود من الأضواء» (١٧١).

٥ - ٣

مع هذا التنوع والتفاوت الطبقى، برز «التخصص المهنى» معلماً أساسياً من معالم كل المدن، طيلة تاريخها، إذ ساعدت المدينة على وجود

«مجالات كثيرة ومختلفة من النشاط ومن الصناع المتخصصين أكثر مما كان ميسوراً فى القرية» [١٧٢]. وقد صاحب نشأة المدينة نوعان متناقضان من «التكافل»؛ أحدهما ايجابى تمثل فى تعاون سكانها للقيام بمهام جماعية (مثل تخزين المياه، أو الحصول على الغذاء.. إلخ)، والآخر سلبى تمثل فى مجموعة من الظواهر أحدها «الإفراط فى التخصص المهنى»[١٧٣] (ويضاف إلى ذلك ظواهر مثل : الحرب، الاستعباد.. إلخ). وفى المدينة المصرية القديمة، مثلا، كان التخصص المهنى خاضعاً - بوجه عام - لنوع من «التنظيم الهيراركى» للعمل[١٧٤].

وعلى أية حال، فقد كان التخصص المهنى فى المدينة مؤثراً فى سلوك سكانها وفى تدعيم التفاوت بينهم تبعاً لأهمية «المركز» الذى يحتله عمل كل منهم، وعلى كل منهم أن يشغله أو يملأه بدقة، مختلفاً بذلك عن الإنسان الصياد أو جامع الثمار، الذى كان «مؤهلاً تأهيلاً متساوياً للقيام بالصيد (...) وشحذ الصوان وعمل المصائد وحفر الأرض لاستخراج البذور التى تؤكل .. إلخ »[١٧٥] .

٥ - ٤

المدينة التى منحت الإنسان «الأنا» بدل «النحن»، بعد ما أحلت «المواطن» محل «العضو» فى العشيرة، صحبها تأثير ثورى برز فى كل مجالات الحياة، أكد معنى «الفردية» على المستوى البيولوچى والاجتماعى والثقافى[١٧٦] ، وعبر عن وهن الأواصر الجماعية بين سكان هذه المدينة.

بحياته فى المدينة أصبح الإنسان الواحد بمثابة تاريخ «تتعاقب فيه الأحداث»، أو أصبح هو وحده بمثابة «مجموعة صغرى»[١٧٧] ، وغدا عليه أن يستوعب وضعه الجديد، وأن يتعايش ونمط اجتماعى يتسم بالتغير السريع و «ضعف (...) الروابط الشخصية الوثيقة»[١٧٨] ، وأن ينخرط فى

علاقات هذا العالم الجديد، رغم كل ما يفتقده فيه، وأن يواجه - من ثم - الصراع الدائب، «المزمن» تقريباً، والغامض إلى حد ما ، بين «الأساس الفرداني» لعالمه الراهن، الذى بات لزاما عليه أن يعيش فيه ويتعايش معه، من ناحية، ونزوعه المتصل إلى حياته الفطرية الجماعية الأولى التى خرج من جنتها ، من ناحية أخرى.

لقد سادت مجتمع المدينة، مرة وإلى الأبد، العلاقات اللاشخصية، مما أدى إلى ظهور معايير جديدة للحكم على السلوك والتفكير[١٧٩]، وبزوغ كيفيات جديدة للتعبير الإبداعى، فاقترنت المدينة - دائماً - بذلك الفرد الذى غدا «جبهة وحده تجابه من عداه»[١٨٠]، يعبر عن تجاربه، إذ يعبر عنها، بأسلوب «أكثر دينامية وفردية»[١٨١].

« الفنون المدينية» ، تأسيساً على هذا ، هى التى اقترنت بهذا الطابع الفردى الواضح. صحيح أن اكتمال «فردنة» الأفكار والحقائق، وإضفاء الطابع اللاشخصى عليها ، يعود - فى التاريخ الغربى - إلى زمن عصر النهضة[١٨٢]، وصحيح أن اكتمال الأسلوب «المونودى» فى الموسيقى الغربية يرد إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر[١٨٣]، لكن قبل ذلك بقرون طويلة كان الطابع الفردى قد تسلل إلى أشكال النتاج الفنى، ووسمها بميسمه، نافياً عنها أصداء الصوت الجمعى القديم، وإن لم يكن هذا الطابع قد وصل - بعد - إلى ما سوف يصل إليه فى مجتمعات العصر الصناعى (التى بلغت درجة هائلة من التخصص المهنى ومن «الإفراط» فى الفردية - إن صح التعبير - إلى حد انقسام الذات وتشظيها، حيث أصبح ساكن المدينة منقسماً على ذاته كما هو منفصل عن الآخرين، بدرجة واحدة تقريباً) أو إلى ما وصل إليه هذا الطابع الفردى فى مرحلة متقدمة من العصر الصناعى، حيث أصبح ساكن المدينة يعيش بين الآخرين «كحبة حمص صغيرة فى علبة حمص»، «مستديرة

تماما، مغلق على ذاته، غير قابل للإيصال»[١٨٤] ، يبحث - فيما يبحث - فى داخله، وفيمن حوله، وفيما حوله، عما يدرأ اغترابه المتزايد، ويسعى - فيما يسعى - إلى مجاوزة «الواقع القائم» فى المدينة، رغم مباهجها، ويحلم بواقع آخر ينفيه.

٥ - ٥

بلورت المدينة، أيضا، معنى «التحرر» الناجم عن نمط من العلاقات مرتبط بتنوع السكان وبضرورة تعايشهم معاً، وبإتاحة الفرصة لقوانين «رسمية» تنظم هذا التعايش، وبتوفر إمكانات «الاختيار»، ثم تحمل تبعته، للفرد الواحد. فبوجه عام، حررت المدينة ساكنيها من قيود «عبادة الطبيعة»، ومنحتهم حقوقاً لم تعرف قبل ظهور المدن[١٨٥]، ولم يعد الإنسان المدينى - كما كان الإنسان قبل المدينى - محكوماً بقيود الأعراف والمواضعات والتحريمات التى لم تكن تحد[١٨٦]. وكان هذا جزءا مما صاغ النظرة إلى المدينة بوصفها مرتعاً للترف و «النعمة» و«التأنق» و«التحرر»، وكلها مفردات يقرنها ابن خلدون - مثلا - بمعنى «الحضارة» التى هى «غاية العمران»[١٨٧].

قاد التحرر، فيما قاد، إلى نشأة فنون مدينية ذات طابع خاص. فالأساليب الفنية «الهندسية» القائمة على علاقات التواتر والاطراد والتماثلية Symmetry والتكرار تُردّ دائماً إلى بيئات زراعية ، بينما الفن الحضرى كان، دائماً، أكثر تحرراً[١٨٨] وأكثر نأياً عن هذه العلاقات.

٥ - ٦

كان معنى «الحماية»، كذلك، من المعانى التى ارتبطت بالمدينة. وقد سعى تخطيط المدينة القديمة إلى تأكيد هذا المعنى إزاء الغزو المحتمل من

خارجها - فى سياق الحروب المتناحرة فى فترات تاريخية عدة - وبهدف تثبيت السلطة المركزية فى «المدينة - الدولة» خصوصاً، فضلاً عن السعى إلى تأكيد هذا المعنى فى مواجهة قوى الطبيعة[١٨٩]. لذا، كانت التحصينات والأسوار المزدوجة التى تحيط بالمدينة جزءاً أساسياً من تكوينها ومن بلورة دلالة الحد الفاصل بين الحياة داخل المدينة والحياة خارجها[١٩٠]. ورغم أن الاهتمام بتحصينات هذه الأسوار قصد به، أولاً، تدعيم سلطة الحاكم و «إتمام سيطرته على الشعب»[١٩١]، فإن هذه الأسوار - من ناحية أخرى - أشاعت نوعاً من الاطمئنان لدى ساكن المدينة لم يعرفه غيره (تحول هذا الاطمئنان ، بدوره، إلى شرط أو مبرر لاستمرار السلطة المدنية نفسها)[١٩٢]. وتأسيساً على هذا المعنى، تم الربط بين «المدينة» و«الأم»، انطلاقا من دلالات «الإحاطة» و«الحماية» و«الاطمئنان» الممتدة بينهما، واستناداً إلى اقترانهما فى اللغة المصرية القديمة بكلمة - علامة لغوية واحدة[١٩٣].

استمر حاضراً وواضحا معنى الحماية فى مدن العصور الوسطى، رغم إشارات متكررة إلى «هجوم» متواتر من خارج المدينة على من هم بداخلها[١٩٤]. ثم تحول هذا المعنى الحاضر الواضح إلى معنى مضمر غائب، يتم الإشارة إليه فيما يشبه الحنين والتوق إلى ما كان وانقضى، وبما يضفى هالات خيالية على عالم كان خالياً من الأخطار[١٩٥]، فى صورته المعلنة الرسمية على الأقل . وباكتشاف أسلحة جديدة تجاوز قدرة الأسوار الحجرية الدفاعية ، توارى معنى الحماية تماماً، ثم انتقل من المدينة إلى المجتمعات السابقة عليها والمحيطة بها، حيث بقايا علاقات الترابط الحميم هناك هى الأوضح تأكيداً لمعنى الحماية، وهى الأكثر افتقاداً داخل عالم المدينة الذى غاب عنه بعض معناه القديم.

٥ - ٧

مع هذه المعانى انتقلت المدينة بساكنها نقلة جديدة، من «الثقافة السمعية» إلى «الثقافة البصرية»، بعد أن منحته «عيناً بدلاً من الأذن»[١٩٦]. كان هذا مرتبطاً، فى البداية، بمحاولة الاعتماد على «شبكات غير لغوية» تهدف إلى تجسيد علاقات ما، داخل المدينة، خلال صورة ما، يمكن أن يتلقاها - ويتفق على دلالاتها - المتكلمون بأكثر من لسان واحد . فالمراتب والمكانات فى مجتمع المدينة الهيراركى كانت تجد التعبير عنها فى ملابس متنوعة الأشكال مختلفة الألوان، وأضيف إلى ذلك تمييز الانتماءات إلى ديانات عدة أيضا، بحيث وضح تبلور شكل من أشكال «القواعد المتعلقة بالملابس»[١٩٧]. صحيح أن هذه «اللغة البصرية» لم تصل فى المدن القديمة والوسيطة إلى الدرجة التى وصلت إليها فى مدن الغرب الراهنة، حيث برزت أولوية «الصورة التى تتهوس بها العين»[١٩٨]، وحيث بلغ استبداد هذه الصورة حداً «يفتن» الناس عن اللغة[١٩٩]، وحيث طرح التساؤل عن «جدوى اللسان» فى مجتمع تسوده شبكات العلامات البصرية[٢٠٠]، ولكن المؤكد - على كل حال - أن المدينة القديمة ثم الوسيطة قد نأت بساكنها عن أشكال التواصل فى مجتمعات أقدم، وجعلته ينخرط فى علاقات تواصل من نوع جديد، فيها تحول «الملموس» إلى مجرد، والسمعى إلى بصرى.

٥ - ٨

ارتبط بانفصال عالم المدينة عن الطبيعة احتفاء بزمن خاص، مغاير للزمن الريفى، الفلكى، القائم على مراعاة دورات الفصول وحركة الشمس وتعاقب الليل والنهار. لقد قامت المدينة على إيقاع جديد يختلف فى قوته وسرعته عن إيقاع الريف، وينهض وفق تنظيم ابتدعه الإنسان لا وفق

ترتيب معطى وجاهز. ومع هذا التنظيم الجديد لم ينفصل الإنسان فى المدينة عن مفردات زمن الطبيعة وحسب، بل انفصل أيضا عن «زمنه البيولوچى» أو عن «زمن جسمه»[٢٠١] هو نفسه، وهكذا بات عليه أن يستبدل بالإيقاع الطبيعى المعطى إيقاعاً مصنوعاً، وبالزمن الإيكولوچى المجسَّد زمناً مجرداً متفقاً عليه، وبات عليه – من ثم – أن يبحث عن وسائل مبتكرة لصياغة معايير زمنه الجديد.

عرفت مجتمعات المدن الأولى أشكالاً عدة من التقويمات الزمنية[٢٠٢]، استدعتها – مع دواعى الانفصال عن الطبيعة – دواعٍ دينية ثم تجارية[٢٠٣]. وظلت «المخترعات» التى تحسب لإنسان المدينة أجزاء الزمن تترى إلى أن ظهرت «الساعة» بوصفها آلة دقيقة تتيح تقسيم الزمن وحساب الوقت على نحو مجرد محدد. ورغم أن هذه الآلة الجديدة قد استخدمت وعرفت منذ القرن الرابع عشر الميلادى، فإنها لم تشع شيوعاً كبيراً – بما يتيح التخلى عن الآلات الأقدم مثل «المزاول» – إلا مع الثورة الصناعية التى اقترنت بانتشار اختراعين أساسيين: «المحرك البخارى» و «الساعة»[٢٠٤] التى كانت ضرورية لعلاقات جديدة «تحسب» إنجاز العمل حساباً مختلفاً عن ذى قبل. ومع الثورة الصناعية غدت الساعات علامة على المدن الصناعية، إلى حد «أن المتطرفين المناهضين لحياة المدن (...) قد استهلوا تمردهم بحركة التخلص من ساعاتهم»[٢٠٥].

خلال هذا التغير، اختلف مفهوم الإنسان المدينى عن الزمن وإحساسه به، فلم يعد الزمن – من ناحية – «دورياً، بل صار تطوراً»[٢٠٦]، وتوارى – من ناحية ثانية – «الحساب الذاتى للزمن» أو الحكم عليه بما ينجزه الإنسان من عمل، وبالشعور بالتعب ، وبوصفه « أطول » و «أقصر» .. لتحل محل هذا كله دقات الساعة الموضوعية التى لا ترحم ، المطردة، الموحدة التى تسير فى خط واحد، وأصبح الزمن المدينى – باختصار –

«بعداً موضوعياً لا شخصياً»[٢٠٧]، قائماً على مزيد من الانفصال عن زمن مفردات الطبيعة.

٥ - ٩

عالم المدينة، بهذه المعانى (سواء فى صورتها الأولية أو فى تجلياتها الحديثة، حيث تفاقمت مساحات من هذه المعانى وتضاءلت أخرى أو توارت لتصبح معنى مضمراً) فرض على سكان المدينة «وعياً» جديداً، وأملى عليهم أن يستوعبوا منظومة من القيم مركبة ومتفردة، وحافلة بالمفارقات. لقد تفهم ساكن المدينة ضرورة وجوده «الفردى» مع آخرين مختلفين ومتنوعين، وقنع بالحركة فى دائرة عمل محددة وإن كانت مفتوحة على أعمال الآخرين، وعانى وطأة اغترابه وإن مارس تحرره، فى سياق اغتراب الآخرين وتحررهم أيضا.. وهكذا، وسط شبكة هذه العلاقات المتشابكة، المتعارضة أحياناً، بات على إنسان المدينة أن يرى الشىء ونقيضه - فى ظل سياق مشبع بوجهات النظر المتباينة - وأن يصل إلى صياغة «خريطة إدراك» خاصة به، يستوعب خلالها كونه فرداً محدوداً فى سياق متسع ، متنام، لا يكف عن اتساعه وتناميه، وأن يتمكن، وهو الذات المفردة، من «عمل تمثيل موضعى لذلك الكل الأوسع غير القابل للتمثيل»[٢٠٨].

فضلا عن ذلك، كان على ساكن المدينة أن يدرك وجود أطر جديدة تملى عليه أشكالاً جديدة من الإحساس الفيزيقى بأعضائه وبالأشياء من حوله، فلم يعد إحساسه بالطبيعة كما كان قبل انفصاله عنها، ولم يعد تقديره للمسافة يشبه فى شىء تقدير الإنسان البدائى مثلا . ومع تنامى المدينة خلال تاريخها الممتد، أصبحت العمارة المدينية نفسها تقدم لساكنها «الحافز على تنمية أعضاء جديدة»؛ إذ برز نوع من آليات الحياة

فى المدينة التى تجاوز «كل العادات الأقدم للإدراك الجسمانى»[٢٠٩].

ارتبطت بهذا الإدراك الجديد لهذه القيم المتعارضة، وهذا الإحساس الجديد بالجسم ذاته، نظرة - باتت جزءا من المدينة - قائمة على الشك، وخيبة الأمل، والتحرر، والاغتراب، والعزلة والتسليم بفقدان فردوس ما، اكتمل نأيه باكتمال الانفصال عن الطبيعة - الأم ، ووجوب التكيف مع «فشل الروح» فى هذه المتاهة الكبيرة الشاسعة، التى - مع ما تتيحه من أسباب الدعة والترف.. إلخ - تبدو محيطة ومكبلة وممتدة، ومغوية أيضاً.

مثل هذه الحياة الجديدة، بمعانيها وبإدراكها، معاً، صاغت مواقف متعارضة من المدينة، تبلورت فى التناول الأدبى وغير الأدبى لها، كما أسهمت - مع ملامح بنية المدينة - فى صياغة أساليب بعينها للأدب والفن المدينيين.

٦ - ١

كانت البنية المركزية أحد أهم ملامح تكوين المدينة خلال تاريخها كله فيما قبل القرن التاسع عشر، فالمدن القديمة والوسيطة جميعاً - كما لاحظنا - قامت على تخطيط جعل الرمز الدينى والرمز السياسى، معاً، بمثابة نواة أساسية تقع فى «سرة» المدينة أو فى قلبها، ومن هذه النواة تتفرع أحياء المدينة. كان هذا واضحاً فى مدن حضارة ما بين النهرين، وفى المدن المصرية القديمة، وفى مدن العصور الوسطى المسيحية والإسلامية[٢١٠].

والملاحظ أن النواة الدينية / السياسية كانت تتجاوز، فى هذه المدن، حدود النشاط الدينى السياسى. فالمعبد المصرى، مثلاً، (الذى كان يطلق عليه «بريتر» أو بيت الإله، والذى كان يبنى عادة بجوار بيت الحاكم وكبار الكهنة) كان بمثابة تمثيل لـ «الكون الأصغر»؛ يحاط بأعمدة تسجل عدد

أبراج الفلك وعلامات دوائر البروج أو دوائر الكواكب(٢١١)، وبذلك كان يرتبط بجانب من جوانب النشاط العلمي. فضلاً عن أن نشاطاً فنيا مهما قد ارتبط بالمعابد في كثير من الحضارات(٢١٢). كذلك كان قصر الحاكم مقراً «للمكاتب المختلفة التي كانت لازمة لإدارة المنطقة المحيطة بالمدينة»(٢١٣).

هذا التكوين، الذي يعكس هيمنة السياسة والدين والنشاطات المصاحبة لهما على المدينة المصرية القديمة، استمر فيما بعدها في مدن أخرى مع تغيرات طفيفة لا تعدل من هيمنة النموذج نفسه. ففي المدينة الإغريقية، مثلاً، ارتبط مركز المدينة بالميدان الرئيسي Agora الذي وضع وسط المدينة بوصفه مركزا للنشاط الاجتماعي والسياسي، وكانت تقع فيه حفرة دائرية تسمى «موندوس» Mundus مخصصة للعطايا والنذور التي تقدم للآلهة، فكانت بمثابة تمثيل رمزي - داخل المدينة - للمعبد الذي كان يُبنى غالباً على أماكن مرتفعة قد لا تقع بالضرورة وسط المدينة(٢١٤).

في العصور الوسطى المسيحية والإسلامية أضيفت تفاصيل إلى هذه البنية المركزية، كان منها تحول بعض الكنائس أو أجزاء منها إلى «مراكز للصناعة» المعروفة آنذاك(٢١٥)، وقيام بعض المساجد الإسلامية بأدوار «مجالس قضاء» مبكرة أو مدارس وجامعات، كما انطبعت المساجد الكبرى التي مثلت المراكز الدينية، في غير حالة، بطابع عسكري عكس التداخل بين دوري الحاكم - القائد - ورجل الدين، أو عبر عن العلاقات والمصالح المشتركة بينهما(٢١٦)، ثم كان الاقتران التاريخي الآخر المهم بين هذه النواة الدينية / السياسية / العسكرية ونواة «السوق»، تعبيراً عن الدور المتزايد للعلاقات التجارية(٢١٧) .

للمرة الأولى، طيلة تاريخ يصل إلى ستة آلاف سنة إلا قليلاً، تخلخل هذا النموذج الذي هيمن على تخطيط المدينة، وذلك في القرن التاسع

عشر؛ حيث نشطت حركة العمران المدينى باتجاه أطراف المدينة كلما اتسع قلبها الذى تحول إلى «حى أعمال وتجارة»[٢١٨]، وبدأ يظهر نموذج آخر لتخطيط المدينة، هو نموذج «النويات المتعددة» الذى ساد سيادة كاملة منذ عشرينيات هذا القرن تقريباً، مع تبلور «حلقات» جديدة أصبحت قاسماً مشتركاً فى تكوين معظم المدن الحديثة. وبعد هذا النموذج - الذى شاع علمياً، ثم قننه نظرياً واقترحه «ماكنزى» وتبناه «هاريس» و «ألمان» - توالت نظريات أخرى لتخطيط المدينة، كلها نأت عن البنية المركزية القديمة، وكان من هذه النظريات الجديدة «مفهوم القطاع» Sector Concept أو نظرية «الأجزاء من الدائرة» التى وضعها هومر هوايت، وتعتمد فكرتها على أن قطاعات من استعمال الأرض يمكن أن تنمو وسط المدينة ثم تمتد إلى الخارج على امتداد طرق المواصلات. وبوجه عام، كانت الاتجاهات الجديدة فى تخطيط المدينة تنحو إلى «اللامركزية» Decentralization بالسعى إلى تفتيت المركز الحضرى عن طريق تخفيض أنشطته وتهجير بعض قطاعاته إلى الضواحى[٢١٩]. وفى سياق هذه الاتجاهات طرحت أشكال شتى لتخطيط المدينة؛ منها «المدينة الشريطية» أو الخطية The linear التى تمتد خطيا ويتوسطها طريق سريع، و «المدينة الحدائقية» Garden city، و «المدن التوابع» Satelitte city، و «مدينة الغد» The city of Tomorrow، و «المدينة الواسعة الممتدة» The Broad city.. إلخ[٢٢٠].

٦ - ٢

تاريخ هذا النموذج الذى حكم بنية المدينة، وامتد قرونا طويلة ثم تغير تغيرات متلاحقة ابتداء من القرن التاسع عشر، هو نفسه الذى حكم بنية الرواية خلال تاريخها. فالروايات الإغريقية الأولى كانت محكومة ببنية مركزية مثلها محور الراوى العليم، كما لاحظنا. والرواية فى العصور

الوسطى خضعت لسرد واحد، متجانس وأحادى، كان يعمل على نفى خطاب الآخر أو يواريه داخل خطاب المؤلف الحاضر بردود أفعاله وتعليقاته. وحتى القرن التاسع عشر ظل الراوى، الذى يتداخل معه صوت المؤلف، يقوم بدور «مركز يحيل إلى مرجع داخلى»[٢٢١].

مع تجربة دوستويفسكى (١٨٢١ - ١٨٨٢) تخلخل للمرة الأولى هذا النموذج، فلم يعد هناك مركز واحد ينظم عالم الرواية ولا صوت واحد يسودها، بل غدت هناك مراكز متعددة وأصوات متنوعة، كما لاحظ ميخائيل باختين[٢٢٢]. والتجارب التالية سار أغلبها فى هذا الاتجاه، بعد تدعيمه بأعمال روائية وأطروحات نظرية ارتبطت - خصوصاً - بأسماء مثل هنرى چيمس[٢٢٣]، ثم فرچينيا وولف وچيمس چويس ومارسيل بروست ووليام فوكنر.. إلخ. فى أعمال هؤلاء، وغيرهم، أصبحت الرواية تجسد عالما متناقضا[٢٢٤]، يفتقر إلى المركز الواحد للتوجيه، واتخذت «الفوضى الظاهرية» وسيلة للتعبير عن «النبض الحى للحياة الحرة»[٢٢٥]، وتوارت - مع الراوى العليم الذى توارى - الشخصية المحورية بوصفها «بؤرة» تتكثف الرواية حولها، لتحتل مكانها «البيئة والأعراف»، وكل منهما حافلة بأشكال التعدد[٢٢٦]، وبلور هذا كله محاولة للتعبير عن عالم المدينة الحديثة، وعالم المجتمعات الحديثة عموماً، التى تلاشت بنيتها المركزية القديمة؛ وقد كان حضور هذه البنية وهيمنتها قادرين، من قبل، على أن يصوغا نظرة أخرى إلى العالم وإلى الفن، أو - على الأقل - قادرين على تدعيم هذه النظرة السائدة.

سوف يصبح «تفتت» البنية المركزية، فى القرن العشرين، سمة واضحة تتزايد باستمرار ، فى الرواية وفى المدينة وفى غيرهما. فالسلطة، مثلا، تجزأت نماذجها القديمة فى كل مفردات الحياة. والإعلام، فى المجتمعات الغربية الحديثة، اتجهت أجهزته إلى خلق «المجتمع متعدد القنوات» خلال

بث صور ورسائل متعددة تجزئ المشاهدين والمستمعين إلى شرائح ومجموعات متعددة[٢٢٧]. وهكذا، فى سياق هذا التصور الجديد، للمدينة وللعالم الحديث كله، أصبحت فنون كثيرة، ومنها الرواية، تخضع لتعدد المنظور لا للمنظور الواحد، وللتناقض لا للانسجام، وللتنوع الأسلوبى لا للأسلوب الأحادى، وذلك بالتطابق مع «فلسفة جديدة» و «علم نفس جديد» و «اقتناع جديد بتعدد وكثرة وجهات النظر»[٢٢٨].

- ٧ -

بعد هذه الوقفة التأسيسية، المطولة إلى حد ما ، عند موازاة تاريخ كل من الرواية والمدينة، وثبات البنية التى هيمنت على كلتيهما زمناً طويلاً، ثم تغيرت تغيرات متلاحقة فى وقت قصير نسبياً، يمكننا الانتقال إلى بعد آخر من أبعاد علاقة الرواية والمدينة؛ إلى المدينة بوصفها موضوعاً للتناول الروائى.

هوامش

(١) راجع : غولايف (المدن الأولى)، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٩، ص ص ٧-٨.
وأيضـــا : Richard D. Lehan: "Cities of the living/Cities of the Dead", in: (The Modernists, Studies in literary Phenomenon,) ed. by B. Gamache and Ian S. Mac Niven, Associated Univ. Presses, london, 1987, p. 61.

(٢) انظر : چون ويلسون (الحضارة المصرية)، ت. أحمد فخرى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٥، ص ٣٨٤.

(٣) انظر : (تاريخ حضارات العالم) بإشراف موريس كروزيه، نقله إلى العربية فريد م. داغر وفؤاد ج. أبو ريحان، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٤ (المجلد الأول)، ص ٤١ وما بعدها.

(٤) راجع : بيترف. دوركر «الثورات التكنولوچية الأولى» فى: (التكنولوچيا والثقافة)، تحرير ملڤين كرنزبرج ووليام هـ. داڤنبورث، ت. مهندس محمد عبد المجيد نصار، مراجعة د. مهندس أنور محمود عبد الواحد، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع فرانكلين، القاهرة ١٩٧٥، ص ٣٨.

(٥) راجع ، مثلا، سير و.م. فلندرز بترى (الحياة الاجتماعية فى مصر القديمة)، ترجمه وعلق عليه وقدم له حسن محمد جوهر، عبد المنعم عبد الحليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٦١.

(٦) انظر : د. عبد الغفار مكاوى (جذور الاستبداد - قراءة فى أدب قديم) عالم المعرفة ١٩٢، الكويت، ديسمبر ١٩٩٤، ص ص ٦٦-٦٧.

(٧) انظر : د. محمد عبد الستار (المدينة الإسلامية)، عالم المعرفة ١٢٨، الكويت، أغسطس ١٩٨٨، ص ٤٩.

(٨) راجع : جورج كونتنو (المدنيات فى الشرق الأدنى) ت. مترى شماس، المنشورات العربية، بيروت. د. ت. ص ٦٦ . وقارن بـ: د. عبد الغفار مكاوى (جذور الاستبداد)، سبق ذكره، ص ٨٥، وأيضا: د. محمد شكرى (العمارة فى مصر القديمة)، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٩١.

(٩) انظر : رالف لنتون (شجرة الحضارة)، سبق ذكره، ص ٢٠٠.

(١٠) راجع: محمد حماد (تخطيط المدن الإنسانى عبد العصور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٦٠.

(١١) عبد الرحمن بن خلدون (مقدمة العلامة ابن خلدون - الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من نوى السلطان الأكبر)، مطبعة مصطفى محمد، القاهرة، د. ت، ص ٤٠٤ وأيضا انظر ص ٣٥٨.

(١٢) راجع : د. زيدان عبد الباقى (علم الاجتماع الحضرى والمدن المصرية)، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ١٩٧٤، ص ص ١٥ ، ١٦.

وأيضا : د، أحمد النكلاوى (القاهرة - دراسة فى علم الاجتماع الحضرى)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٥ وما بعدها.

(١٣) راجع : محمد عزت مصطفى (قصة الفن التشكيلى - العالم القديم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٩.

(١٤) انظر : أرنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ) سبق ذكره، الجزء الثانى ص ص ٢٢١ ، ٢٢٢.

(١٥) راجع : محمد حماد (تخطيط المدن الإنسانى عبر العصور)، سبق ذكره، ص ١٣٥.

(١٦) أرنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ)، سبق ذكره، الجزء الأول ص ١٠٦. ويشير كيڤين رايلى إلى أن «أثينا معلمة الدنيا» هى «أثينا: الأكروبول Acropolis (المعبد) والأجورا Agora (الساحة) والأمفيثيتر Amphitheatre (المسرح)». انظر : (الغرب والعالم)، سبق ذكره، القسم الأول، ص ١٠٤.

(١٧) وقد حدده أفلاطون بـ ٥٠٤٠ مواطناً. وشروط أفلاطون حول «المدينة الفاضلة»، كما يرى تسلر، تجعل هذه المدينة لا تصمد «أمام تنوع الحياة الواقعية» راجع: (جمهورية أفلاطون) ترجمة ودراسة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٥٨. لذا، استمر جزء فحسب من هذه الشروط فى المدن الفاضلة الأخرى التى صاغها القديس أوغسطين والسيرتوماس مور وفرنسيس بيكون وتوماس كامبانيللا. راجع : د. عبد المنعم تليمة (مقدمة فى نظرية الأدب)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣، ص ص ٥٧، ٥٨.

(١٨) انظر : (تاريخ الحضارات العام)، إشراف موريس كروزيه، سبق ذكره، المجلد الثانى، ص ١٢٤.

(١٩) محمد عزت مصطفى (قصة الفن التشكيلى - العالم القديم)، سبق ذكره، ص ١٠٢.

(٢٠) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٢١) راجع : أرنولد توينبى (تاريخ الحضارة الهلينية)، ت. رمزى جرجس، راجعه د. صقر خفاجة، الألف كتاب ٤٥٨، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٥٣.

(٢٢) راجع : ك. مادهو بانيكار (الوثنية والإسلام - تاريخ الامبراطوريات الزنجية فى غرب أفريقيا)، ترجمه وعلق عليه أحمد فؤاد بلبع، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٣٠.

(٢٣) انظر : محمد حماد (تخطيط المدن الإنسانى عبر العصور)، سبق ذكره، ص ١٩٠.

(٢٤) انظر : هـ. ج. ولز (معالم تاريخ الإنسانية)، تعريب عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة د. عبد الحميد يونس، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت، المجلد الرابع، ص

١١١٨ وما بعدها.

(٢٥) (تاريخ الحضارات العام)، إشراف موريس كروزيه، سبق ذكره، ص ٢٤٣.

(٢٦) انظر الحوار الذى أجراه بول رابينو Paul Rabinaw مع ميشيل فوكو Michel Foucault تحت عنوان "Space, Knwledge and power" فى :
(The Foucault Reader), ed.by Paul Rabinaw New York, Pantheon Books, 1984, p. 239.

(٢٧) توفيق أحمد عبد الجواد (تاريخ العمارة) الجزء الرابع (العمارة الحديثة فى القرن العشرين)، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٥.
وانظر أيضا : Alan R. Rowe : Social Change and Urbanization: Toword A Paradigm of Social Organization, "International journal of Contemporary Sociology V. 11, No, 4,October, 1974, p. 187.

(٢٨) حسن فتحى : (العمارة والبيئة) دار المعارف ، كتابك ٦٧، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٣٨.

(٢٩) راجع : د. عبد الفتاح محمد وهيبة (جغرافية العمران)، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص ٣١٣.

(٣٠) انظر تحليل فوكو الذى يشير إلى آثار بالغة الأهمية لظهور السكك الحديدية، منها زيادة الألفة familiarity بين الناس، وجعل شن الحروب أكثر سهولة، وطرح شكل جديد من «علاقات الفضاء والقوة»
The relation of space and power فى :
(The Foucault Reader), ed-by Paul Rabinaw op. cit., p. 243

(٣١) (تاريخ الحضارات العام)، إشراف موريس كروزيه، سبق ذكره، ص ٣٣٩.

(32) Alvin Toffler, (The Third Wave), Bantam Books, New york, 1989, p.p. 14,15.

(٣٣) د. عبد الفتاح وهيبة (جغرافية العمران)، سبق ذكره، ص ١١٩.

(٣٤) د. السيد الحسينى (المدينة – دراسة فى علم الاجتماع الحضرى)، سبق ذكره، ص ١٤٣.

(٣٥) يشير بيتر فارب إلى أنه خلال آلاف السنين من إنشاء المدن (١٢ر٠٠٠ سنة) حتى بدء الثورة الصناعية فى عام ١٧٧٥م كان ٩٠٪ من سكان العالم يعيشون فى قريات أو قرى لا فى مدن، وعندما انطلقت الثورة الصناعية كان عدد سكان المدن لا يزيد عن ١٥٪ من مجموع سكان العالم، ولكن فى عام ١٩٦٠ أصبح سكان المدن ثلث سكان العالم. انظر: (بنو الإنسان)، ترجمة زهير الكرمى، عالم المعرفة ٦٧، الكويت، يوليو ١٩٨٣، ص ١٥٤.

(٣٦) راجع : د. أحمد خالد علام (تخطيط المدن)، سبق ذكره، ص ٣٩.

(٣٧) توفيق أحمد عبد الجواد (العمارة الحديثة فى القرن العشرين)، سبق ذكره، ص ١٨١.

(٣٨) محمد حماد (تخطيط المدن الإنسانى عبر العصور)، سبق ذكره، ص ٣٢٦.

(٣٩) (تاريخ الحضارة العام)، إشراف موريس كروزيه، سبق ذكره، ص ٢٤٧.

(٤٠) راجع: خلدون الشمعة (المنهج والمصطلح - مداخل إلى أدب الحداثة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص ٩٥.

(٤١) راجع : د. محمد محمد حسن وهبة (الرواية اليونانية القديمة)، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة ١٩٨٦، ص ٣ وما بعدها.

وأيضا : إميل فوجييه (مدخل إلى الأدب)، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة مصطفى فودة، الألف كتاب ٢٠١، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٣٠. ويمكن أن يضاف إلى هذه الروايات بعض الروايات القصيرة المصرية القديمة، راجع: جوستاف لوفيفر (روايات وقصص مصرية) ترجمها إلى العربية على حافظ، مراجعة د. أنور عبد العزيز، الألف كتاب ٦٦، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت. ص ٧٩.

(٤٢) انظر : د. محمد برادة «الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين»، سبق ذكره، ص ١٢.

وأيضا : M.L' Abbé-Ci Vencent (نظرية الأنواع الأدبية)، ترجمة وتعليق د. حسن عون، منشأة المعارف ، الاسكندرية ١٩٥٨، المجلد الثاني، ص ١٢٢.

(٤٣) راجع: د. محمد محمد حسن وهبة (الرواية اليونانية القديمة)، سبق ذكره، صفحات ١١، ٤٩، ١٤٧ على سبيل التمثيل.

(٤٤) راجع: ميخائيل باختين (الخطاب الروائي)، سبق ذكره، ص٩ وما بعدها وأيضا ص٢٢.

(٤٥) انظر: د سيد البحراوى (محتوى الشكل فى الرواية العربية- النصوص المصرية الأولى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٠٨.

(٤٦) راجع: د. أحمد ابراهيم الهوارى (نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٠٥.

(٤٧) انظر: ف.ف كوزينوف (الرواية ملحمة العصر الحديث)، سبق ذكره، الجزء الثانى، ص٣١.

(٤٨) أرنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ)، سبق ذكره، الجزء الثانى، ص ٢٦٦.

(٤٩) راجع : ف.ف. كوزينوف (الرواية ملحمة العصر الحديث)، سبق ذكره، ص ١٤.

(٥٠) انظر : د. طه محمود طه (القصة فى الأدب الإنجليزى - من «بيوولف» حتى «فينيجانزويك»)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.، ص٢٢.

(٥١) راجع: ادوين موير (بناء الرواية)، ت. إبراهيم الصيرفى، مراجعة د. عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة. د. ت. ص ٢٤ وما بعدها.

(٥٢) راجع، مثلا، غيوغى غاتشف (الوعى والفن)، ترجمة د. نوفل نيوف، راجعه د. سعد مصلوح، عالم المعرفة ١٤٦، الكويت، فبراير ١٩٩٠، ص ٢٠٥.

(٥٣) انظر : ماريوس فرانسوا جويار (الأدب المقارن)، ت. د. محمود غلاب، د. عبد الحليم محمود، الألف كتاب ٤٤، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٥٨.

(٥٤) راجع : أرنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ)، سبق ذكره، الجزء الثانى، ص ٢٥٨.

(٥٥) راجع : خلدون الشمعة (المنهج والمصطلح - مداخل إلى أدب الحداثة)، سبق ذكره، ص ٩٦.

(٥٦) انظر : (الرواية المغربية - أسئلة الحداثة)، مجموعة كتاب، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ١١٣.

وراجع : والتر آلن (الرواية الإنجليزية) ت. صفوت عزيز جرجس، مراجعة د. مرسى سعد الدين، الألف كتاب الثانى ٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٦.

(٥٧) راجع : (الرواية اليوم)، إعداد وتقديم مالكوم برادبرى، سبق ذكره ، صفحات ١١، ٤٥، ٧٨.

(٥٨) راجع : بول ويست (الرواية الحديثة الانكليزية والفرنسية)، ت. عبد الواحد محمد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة، بغداد ١٩٨١، الجزء الأول ، ص ٢٩٠.

(٥٩) راجع : د. شكرى عياد: (دائرة الإبداع - مقدمة فى أصول النقد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤١.

(٦٠) لاحظ لانسون، مثلا، هذه السمة منذ فترة مبكرة. راجع : جوستاف لانسون (تاريخ الأدب الفرنسى)، ت.د. محمود قاسم، مراجعة د. سهير القلماوى، المؤسسة العربية الحديثة (وزارة التعليم العالى، قسم الترجمة والألف الكتاب) القاهرة، ١٩٦٢، الجزء الثانى، ص ٢١.

(٦١) راجع : (الرواية المغربية، أسئلة الحداثة)، سبق ذكره، ص ١١.

(٦٢) انظر : بيرسى لوبوك (صنعة الرواية)، ت. عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة ١٠١، بغداد، ١٩٨١، ص٢٥.

(٦٣) د. شكرى عياد (دائرة الإبداع)، سبق ذكره، ص ١٤٩.

(٦٤) راجع : ك.ك. روثفن (قضايا فى النقد الأدبى)، ت. عبد الجبار المطلبى، مراجعة د. محسن جاسم الموسوى، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ١٩٨٩، ص ٦٤.

(٦٥) انظر : د. محمد برادة «الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين»، سبق ذكره، ص ١٠.

(٦٦) راجع : «مفتتح» د. جابر عصفور لمجلة «فصول»، مجلد ١١، عدد٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٣، ص ١١.

(٦٧) راجع : وليد الخشاب (دراسات فى تعدى النص)، المجلس الأعلى للثقافة، الكتاب الأول، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٠.

(٦٨) انظر : Gilbert Phelps, "The Novel Today" in: (The Pelican Guid to English Literature, The Modern age), penguin Books, third edition, London, 1973, p. 490.

وأيضاً :

Lionel Trilling, (The Liberal Imagination, Essays on Literature and Society), Doubleday Anchor Books, New York, 1957, P. 247.

(٦٩) راجع : فرانكلين ل. باومر (الفكر الأوروبى الحديث - الاتصال والتغير فى الأفكار)، ت.د. أحمد حمدى محمود ، الألف كتاب الثانى ٨١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ - الجزء الرابع ، ص ص ٥ ، ٦.

(٧٠) انظر : هنرى لوفيڤر (اللسان والمجتمع)، ت. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٦٥.

(٧١) راجع : د، مصطفى ناصف (اللغة والتفسير والتواصل)، عالم المعرفة، الكويت، يناير ١٩٩٥، ص ٢١٠. وانظر كذلك: د. أحمد أمين (الشرق والغرب)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٤٥. وأيضا: تزفيتان تودوروف (باختين : المبدأ الحوارى) - ترجمة د. فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة، ١٤، القاهرة، يونيو ١٩٩٦، ص ١٦.

(٧٢) انظر : بول هنرى لانج (الموسيقى والحضارة)، ت. أحمد حمدى محمود، مراجعة د. حسين فوزى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٤٩.

(٧٣) انظر : هربرت ماركوز (البعد الجمالى - نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية)، ت . جورج طرابيشى دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٦٢.

(٧٤) راجع : د. شكرى عياد (الأدب فى عالم متغير)، سبق ذكره، ص ١٥٦.

(٧٥) طالع مرثية البرت اشفيتسر للحضارة الغربية الراهنة فى كتابه (فلسفة الحضارة)، ت. د. عبد الرحمن بدوى، مراجعة د. زكى نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت، ص ١١ وما بعدها.

(٧٦) إدوار الخراط (من الصمت إلى التمرد - دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى)، كتابات نقدية ٢٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير ١٩٩٤، ص ٤١٠.

(٧٧) راجع إشارات هربرت ماركوز الى قدرة المجتمع الصناعى المتقدم، المتزايدة، على امتصاص قوى السخط بداخله، فى كتاب د. فؤاد زكريا (هربرت ماركوز)، دار الفكر المعاصر، القاهرة، أغسطس ١٩٧٨، ص ٤٧.

(٧٨) راجع : يحيى حقى (عطر الأحباب)، سبق ذكره، ص ٧ : ٩.

(٧٩) انظر : (الحداثة)، تحرير مالكم برادبرى، سبق ذكره، ص ٥١.

(٨٠) إديث كيرزويل (عصر البنيوية)، سبق ذكره، ص ٧٧.

(٨١) راجع : د. عبد الهادى الجوهرى (مدخل لدراسة المجتمع)، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٤ ص ١٣٢.

(٨٢) د. جابر عصفور (هوامش على دفتر التنوير) ، دار سعاد الصباح ، القاهرة - الكويت ، ١٩٩٤ ، ص ٨٦.

(٨٣) انظر : (مدخل إلى ما بعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص ١٠.
(٨٤) راجع : مالكم برادبرى (الحداثة)، سبق ذكره، ص ٩٥. وانظر أيضا ص ١٠١ وص ١٨٤.
(٨٥) انظر : (مدخل إلى ما بعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص ص ٢٣٢، ٢٣٣.
(٨٦) توفيق أحمد عبد الجواد (العمارة الحديثة فى القرن العشرين) ، سبق ذكره ، ص ٢٦٥ وانظر أيضا ما قبلها.
(87) The Foucault Reader, Op. Cit. p. 245.
(٨٨) الملاحظ أن مدن أوروبا التى تهدمت بفعل هذه الحرب أعيد بناؤها على النمط القديم نفسه . راجع :
Larry Sawyers: "Urban Form and the Mode of Production" in: The Review of Radical Politcal Econoics", Vol. 7, No. 1. Spring 1973, p. 64.
(٨٩) (مدخل إلى ما بعد الحداثة) إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص ص ٢٣٢، ٢٣٣.
(٩٠) د. جابر عصفور «حضارة الصورة» مجلة «الثقافة الجديدة»، ٩٨، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٦، ص ٨. وانظر كتابه : (آفاق العصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٢.
(91) M. Gottdiener: (Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Postmodern life), Oxford: Black well, 1995, p. 119.
(92) M. Gottdiener, Ibid, p. 119.
(٩٣) (مدخل إلى ما بعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص ٢١٦.
(94) M. Gottdiener: (Postmodern Semiotics), op. cit., p. 120
(٩٥) انظر : M. Gottdiener, Ibid, p. 121.
(٩٦) (مدخل إلى ما بعد الحداثة) إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص ٢٣٤.
(٩٧) انظر : توفيق أحمد عبد الجواد (العمارة الحديثة فى القرن العشرين)، سبق ذكره، ص ٥.
(٩٨) چان مارى بليت (عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة)، سبق ذكره، ص ص ٤٨، ٤٩.
(٩٩) راجع (مدخل إلى ما بعد الحداثة) ، إعداد وترجمة أحمد حسان ، سبق ذكره، ص ٢٣٠.
(100) (The Foucault Reader), ed. by P. Rabinaw, op cit p. 250
(101) M. Gottdiener: (Postmodern Semiotics: Material. Culture and the Forms of Postmodern life), op. cit, p. 123.
(١٠٢) د. السيد حنفى عوض (علم الاجتماع الحضرى)، مكتبة وهبة، ط. ثانية، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤.
(١٠٣) راجع : أندريه ريمون (المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى)، ت : لطيف فرج، دار

الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١، ص ٦.

(١٠٤) فى هذا السياق، يشار إلى أن المدينة «الشرق أوسطية» «نمط من المدينة قبل عهد التصنيع». انظر: مايكل بونين «مدن الشرق الأوسط وشمال أفريقيا» فى: (مدن العالم - دراسة فى نمو المواطن الحضرية فى أنحاء الكرة الأرضية)، تحرير ستانلى د. برون وچال ف. وليمز، ت. د. نظمى لوقا - الجزء الثانى - مطبوعات كتابى، القاهرة ١٩٨٦، ص ٥٧٥.

(١٠٥) مثال ذلك مدينة القاهرة، كما سنلاحظ بالتفصيل. عن «نشأتها» ممثلة في «الفسطاط» ثم «العسكر» ثم «القطائع» ثم «القاهرة المعزية» راجع ، مثلا: د. عبد الرحمن زكى (الفسطاط وضاحيتاها العسكر والقطائع)، المكتبة الثقافية ١٥٨، القاهرة، يونيو ١٩٦٦.

و : (المختار من كتاب حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة لجلال الدين السيوطى) اختيار محمد محمود صبح، مراجعة أحمد أحمد بدوى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، (مكتبة الأنجلو المصرية)، القاهرة، د. ت. ص ص ٤٥، ٤٦. و : د. أحمد على اسماعيل (المدينة العربية والإسلامية - توازن الموقع والتركيب الداخلى)، رسائل جغرافية ١٥ - جامعة الكويت، الكويت، يونيو ١٩٨٧، ص ٣٩. وأيضا : د. عبد الرحمن زكى (موسوعة مدينة القاهرة فى ألف عام)، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٥٨، ص ص ١٧٠ : ١٧٤، ص ٢١٣.

(١٠٦) فى هذا السياق يشار الى تنوع واضح تماماً بين المدن الغربية نفسها، إلى درجة قد يبدو معها الاختلاف بين مدينة وأخرى مساويا للاختلاف بين المدينة والريف. انظر : Rosemary Mellor: "Marxism and the Urban Question" in: Martin Shaw (ed.) (Marxist Sociology Revisted, Critecal Assessment') Macmillen press Ltd, London, 1985, p. 36.

(١٠٧) هذا التساؤل، ثم هذا التأكيد، للدكتور مختار أبو غالى (المدينة فى الشعر العربى المعاصر) ، عالم المعرفة ١٩٦ ، الكويت ، أبريل ١٩٩٥ ، ص ١٢.

(١٠٨) راجع : د. جمال حمدان (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان) عالم الكتب، القاهرة، الجزء الرابع ١٩٨٤، ص ٢٦٨.

(١٠٩) يشير أندريه ريمون إلى أن مدن «الجزائر وتونس والقاهرة وحلب والموصل وبغداد» تمثل مجموعة متجانسة. انظر : (المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى)، سبق ذكره، ص ١٥.

(١١٠) راجع : د. أنور عبد الملك (نهضة مصر - تكون الفكر والإيديولوچية فى نهضة مصر الوطنية ١٨٠٥ - ١٨٩٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١١٩.

(١١١) وإن تزحزح «قلب» المدينة أو مركزها، بالطبع، تبعا لحركة المدينة كلها، أو تبعا لتوالى «نشأتها». عن حركة هذا المركز من «الفسطاط» إلى «العسكر» إلى «القطائع» إلى القاهرة المعزية راجع، مثلا: د. سعاد ماهر (القاهرة القديمة وأحياؤها)، وزارة الثقافة والإرشاد

القومى، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، المكتبة الثقافية ٧٠، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٢، ص ص ١٢ : ١٥.

و : د. إبراهيم جلال (المعز لدين اله الفاطمى وتشييد مدينة القاهرة) الألف كتاب ٤٨٣، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٣، صفحات ١١٦، ١١٨، ١٢١.

(١١٢) عن تغير القاهرة فى فترة محمد على انظر ، مثلا : عبد الرحمن الجبرتى (عجائب الآثار فى التراجم والأخبار)، تحقيق وشرح الأساتذة حسن محمد جوهر، عمر الدسوقى، السيد ابراهيم سالم، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٦٦، الجزء السادس ص ٩٦.

وأيضا : على مبارك (الخطط التوفيقية الجديدة لمصر ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة) ط . ثانية، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، الجزء الأول ص ٢٠٦ وص ٢١٠. كذلك: د. أنور عبد الملك (نهضة مصر)، سبق ذكره، ص ١١٣ ومابعدها.

وأيضا : عبد المنعم شميس (القاهرة.قصص وحكايات) كتاب اليوم، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٣٤.

وأيضا: أندريه ريمون (القاهرة، تاريخ حاضرة) ترجمة لطيف فرج، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٤، ص ص ٢٥٩: ٢٦٦.

(١١٣) عن تغير القاهرة فى فترة اسماعيل راجع : عبد الرحمن الرافعى بك (عصر اسماعيل)، الجزء الثانى، ط . ثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٨، ص ص ٢٢ ، ٢٣ وأيضا ص ٢٧٣، وأيضا : على مبارك (الخطط التوفيقية) سبق ذكره، ص ٢١٦. وكذلك : أندريه ريمون (القاهرة، تاريخ حاضرة)، سبق ذكره، ص ٢٧٠ وما بعدها.

(١١٤) انظر : د. أحمد شلبى (فصول فى تاريخ تحديث المدن فى مصر ١٨٢٠ - ١٩١٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٦٣.

(١١٥) انظر ملاحظات د. جمال حمدان عن «ترييف ruralization» القاهرة فى : (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان)، سبق ذكره، المجلد الرابع، ص ٣٠٢.

(١١٦) راجع : د. السيد الحسينى (المدينة - دراسة فى علم الاجتماع الحضرى)، سبق ذكره، ص ١٣٨.

(١١٧) فى هذا السياق يشير د. جمال حمدان إلى أن القاهرة تضم أكثر من خُمس السكان فى مصر، وربما نصف الثروة والقوة فيها. انظر: (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان)، المجلد الرابع، سبق ذكره، ص ٣٤١.

(١١٨) راجع : د. عبد الباقى ابراهيم، د. حازم محمد ابراهيم، (المنظور التاريخى للعمارة فى المشرق العربى)، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٤٢.

(١١٩) راجع: د. أنور عبد الملك (نهضة مصر)، سبق ذكره، ص ٣١٢.

(١٢٠) حسن فتحى (العمارة والبيئة)، سبق ذكره، ص ٥٧.

(*) «البوليفار» boulivard أو الشارع العريض ذو الأشجار كان يميز التوجه الحضرى فى القرن التاسع عشر، وكان «يعد وسيلة للجمع بين القوى المادية والإنسانية فى مكان واحد»،

بينما سوف يميز النزعة الحضرية للقرن العشرين الطريق السريع highway . راجع : (الحداثة وما بعد الحداثة)، إعداد وتقديم بيتر بروكر، سبق ذكره، ص ٢٢٥، ٢٢٦. وانظر تحليل مارشال بيرمان لهذا التحول في: «حداثة التخلف - تجربة الحداثة)، ت. فاضل جتكر، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، ١٩٩٣، ص ١٥٤ وص ١٧٨ وما بعدها.

(١٢١) حسن فتحى (العمارة والبيئة) ، سبق ذكره، ص ٥٧.

(١٢٢) انظر الحوار معه الذى أجرته S. Samar Damluji في مجلة «ألف» تحت عنوان "On The Poetics of Space" عدد ٦ ربيع ١٩٨٦، الجامعة الأمريكية بالقاهرة (p. 72.).

(١٢٣) حسن فتحى (العمارة والبيئة)، سبق ذكره، ص ٥٧.

(١٢٤) عبد الرحمن الرافعى بك (عصر اسماعيل)، الجزء الثانى، سبق ذكره، ص ٢٧٢.

(١٢٥) راجع : د. عبد الباقى ابراهيم، د. حازم محمد ابراهيم (المنظور التاريخى للعمارة فى المشرق العربى)، سبق ذكره، ص ١٦.

(١٢٦) حسن فتحى (العمارة والبيئة)، سبق ذكره، ص ص ٥٧، ٥٨.

(١٢٧) صاغت هذا «الخليط» أسباب كثيرة، وهو وضع قائم فى كثير من مدن المستعمرات التى تم تحديثها لأسباب متنوعة مرتبطة بظروفها الحضارية وموقعها الجغرافى ووضعها من حيث «الفائدة» التى يمكن جنيها منها. راجع : Alan Gilbert and Josef Gagler, (Cities Poverty and Development Urbanization in the Third World), Oxford Univ. press, second edition, London, 1992, p. 87.

(١٢٨) راجع : د. نعمات فؤاد (شخصية مصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٤٢.

(١٢٩) طالع ملاحظات يحيى حقى حول «أكداس العمارات الشاهقة المسلحة بالأسمنت» و «أحياء حجارة الدمينو تنبت كالفطر وتتضخم كالسرطان»، التى - فيما يؤكد - لم تستطع أن تمس طابع القاهرة «الأصيل وجلالها المكنون» فى مقدمة ترجمته لكتاب ديزموند ستيورات (القاهرة)، دار الهلال، كتاب الهلال، ٢١٦ القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٥٤.

(١٣٠) انظر ، مثلا: د. عفيف بهنسى (دراسات نظرية فى الفن العربى)، الهيئة العامة للكتاب، المكتبة الثقافية ٣٠٠، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٤١.

(١٣١) راجع : د. عبد الباقى ابراهيم، د. حازم محمد ابراهيم (المنظور التاريخى للعمارة فى المشرق العربى)، سبق ذكره، ص ٥١.

(١٣٢) انظر : توفيق أحمد عبد الجواد (العمارة الحديثة فى القرن العشرين) سبق ذكره، ص ٩٦.

(١٣٣) د. أنور عبد الملك (نهضة مصر)، سبق ذكره، ص ٣١٢.

(١٣٤) بدأت الملاحظات الناقدة هذا «التشويه» منذ جمال الدين الأفغانى (١٣٨ - ١٨٩٧) نفسه، راجع : د. عبد الباقى ابراهيم، د. حازم محمد ابراهيم (المنظور التاريخى للعمارة

فى المشرق العربى) سبق ذكره، ص ١٠٠.

(١٣٥) راجع : حسن فتحى (العمارة والبيئة)، سبق ذكره، ص ٥٨.

(١٣٦) راجع : أندريه ريمون (القاهرة - تاريخ حاضرة)، سبق ذكره، ص ٣١٩.

(١٣٧) انظر : أوليج فولكف (القاهرة - مدينة ألف ليلة وليلة ١٦٩ - ١٩٦٩) ترجمة أحمد صليحة، الألف كتاب الثانى ١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٤٧.
وأيضا : ستانلى لين بول (سيرة القاهرة)، ترجمة د. على ابراهيم وآخرين، ط . ثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥١، ص ٢٠ وما بعدها. ولا تقلل من هذا التباين تلك «الرؤية المتعاطفة» التى تؤكد أن «قاهرة العصور الوسطى هى قاهرة العصر الحديث».
راجع: د. سعاد ماهر (القاهرة القديمة وأحياؤها)، سبق ذكره، ص ١٣١.

(١٣٨) انظر : جمال حمدان (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان)، المجلد الرابع، سبق ذكره، ص ٣٠٢ وما بعدها.
وأيضا كتابه (القاهرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٢٤ وما بعدها.

(١٣٩) راجع : د. السيد الحسينى (المدينة - دراسة فى علم الاجتماع الحضرى)، سبق ذكره، ص ٩٤.

(١٤٠) المرجع السابق، ص ١١١.

(١٤١) د. محيى الدين صابر (التغير الحضارى وتنمية المجتمع)، سبق ذكره، ص ١٢١.

(١٤٢) راجع : د. عبد الرحمن زكى (بناة القاهرة فى ألف عام)، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٥ وما بعدها.

(١٤٣) وهى مشكلات يواجهها عدد كبير من مدن العالم الثالث ، انظر:
David Drakakis Smith, (The Third World City), Menthuen, london and New York, 1987, p. 75.

(١٤٤) راجع : د. عبد الفتاح وهيبة (جغرافية العمران)، سبق ذكره، ص ١٧٥.

(١٤٥) فى هذا السياق يشير فولكف إلى أن «الفسطاط» و «القاهرة الفاطمية» و«المدينة الحالية المزدحمة» لا رباط يربطها سوى الرقعة الجغرافية بينما مدن أخرى مثل لندن وباريس ونيويورك «تبدو لنا أشجاراً قوية نمت وترعرعت فى جو متجانس حافظ لها دائماً على الجذور الأولى».
انظر : أوليج فولكف (القاهرة مدينة ألف ليلة)، سبق ذكره، ص ٦.

(١٤٦) راجع : (الحداثة) تحرير مالكم برادبرى وچيمس ماكفارلن، سبق ذكره، ص ٥٧.

(١٤٧) المرجع السابق، ص ١٣.

(١٤٨) انظر : د. جابر عصفور (هوامش على دفتر التنوير)، سبق ذكره، ص ٩٢.

(١٤٩) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٥٠) انظر : د. شكرى محمد عياد (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، عالم

المعرفة ١٧٧، الكويت، سبتمبر ١٩٩٣، ص ٧٣.

(١٥١) انظر : تيرى إيجتون « الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة» فى : (مدخل الى ما بعد الحداثة)، سبق ذكره، ص ٣٦.

(١٥٢) د. شكرى محمد عياد (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين). سبق ذكره، ص ١٩.

(١٥٣) د. جابر عصفور (هوامش على دفتر التنوير)، سبق ذكره، ص ١٠٢.

(١٥٤) د. شكرى محمد عياد (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، سبق ذكره، ص ٧٠.

(١٥٥) د. شكرى محمد عياد (المذاهب الأدبية والغربية عند العرب والغربيين) سبق ذكره، ص ٧٢.

(١٥٦) راجع : (الرواية المغربية - أسئلة الحداثة)، سبق ذكره، ص ٢٣٥.

(١٥٧) راجع : د. عبد الفتاح وهيبة (جغرافية العمران)، سبق ذكره، ص ١٨١.

(١٥٨) راجع : د. محمد أنور شكرى (العمارة فى مصر القديمة)، سبق ذكره، ص ٧٠.

(١٥٩) انظر : د. محمد عبد الستار (المدينة الإسلامية)، سبق ذكره، ص ٥٥.

(١٦٠) انظر : (مدن العالم - دراسة فى نمو المواطن الحضرية)، سبق ذكره، ص ٥٨٣.

(١٦١) راجع : ك. مادهو بانيكار (الوثنية والإسلام)، سبق ذكره، ص ص ٤٤٣، ٤٤٤.

(١٦٢) ربما يدعم هذا أن البحث اللغوى حول كلمة «مدينة» ذات الأصل السامى يربطها بـ «القانون». وقد عرفت المدينة عند الأكديين والأشوريين بالدين أى «القانون»، كما أن «الديان» قصد بها فى اللغة الأرامية والعبرية «القاضى».

راجع : د. محمد عبد الستار عثمان (المدينة الإسلامية)، سبق ذكره، ص ١٧.

(١٦٣) انظر : فوزية دياب (القيم والعادات الاجتماعية)، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت. ص ٢١٥.

(١٦٤) راجع : رالف لنتون (شجرة الحضارة) ، سبق ذكره، ص ٢٠٦.

(١٦٥) راجع : ت. س. إليوت (ملاحظات نحو تعريف الثقافة)، ت. د. شكرى عياد، مراجعة عثمان نوية، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٨ [مقدمة المترجم].

(١٦٦) راجع : كافين رايلى (الغرب والعالم)، سبق ذكره، القسم الأول، ص ٨١.

(١٦٧) چورچ كونتنو (المدينات القديمة فى الشرق الأدنى)، سبق ذكره، ص ص ٦٤ ، ٦٥.

(١٦٨) راجع : كافين رايلى (الغرب والعالم) ، سبق ذكره، القسم الأول ص ٧١.

وأيضا : ويل ديورانت (قصة الحضارة)، الجزء الثانى من المجلد الثانى، ت. محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت، ص ٦٩.

(١٦٩) راجع : كارل ماركس، فريدريك إنجلز (الإيديولوچية الألمانية)، ت. فؤاد أيوب، دار دمشق

للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٧٦، ص ٦١.

(١٧٠) انظر : د. عبد الفتاح محمد وهيبة (جغرافية العمران) سبق ذكره، ص ص ١٩٨: ٢٠١.

(١٧١) المرجع السابع، ص ١٩٨.

(١٧٢) رالف لنتون (شجرة الحضارة)، سبق ذكره، ص ٢٠٩.

(١٧٣) راجع : لويس ممفورد (المدينة على مر العصور - أصلها وتطورها ومستقبلها) الجزء الأول، أشرف على ترجمته وقدم له وعلق عليه د. ابراهيم نصحى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٤، ص ٢٥.

(١٧٤) راجع : د. نعمات فؤاد (شخصية مصر)، سبق ذكره، ص ٥٩.

(١٧٥) راجع : بيتر فارب (بنو الإنسان)، سبق ذكره، ص ١٤٨.

(١٧٦) عن هذه المستويات لمعنى الفردية، انظر ك ر. م. ماكيفر ، شارلز هـ . بدج (المجتمع)، ترجمة وتقديم د. أحمد على عيسى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ت.، ص ١٠٤ وما بعدها.

(١٧٧) انظر : د. زكى نجيب محمود (وجهة نظر)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٨٢.

(١٧٨) انظر : د. عبد الهادى الجوهرى (مدخل لدراسة المجتمع)، سبق ذكره، ص ١٣٤.

(١٧٩) راجع : د. السيد الحسينى (المدينة - دراسة فى علم الاجتماع الحضرى)، سبق ذكره، ص ١٠٥.

(١٨٠) انظر : د. زكى نجيب محمود (وجهة نظر)، سبق ذكره، ص ص ١٧٧، ١٧٨.

(١٨١) راجع : أرنولد هاورز (الفن والمجتمع عبر التاريخ)، سبق ذكره، الجزء الأول ص ٤٢.

(١٨٢) انظر : غيوغى غاتشف (الوعى والفن)، سبق ذكره، ص ١٧٧.

(١٨٣) راجع : بول هنرى لانج (الموسيقى والحضارة)، سبق ذكره، ص ٩١ وما بعدها.

(١٨٤) چان بول سارتر (ما هو الأدب)، ت. چورچ طرابيشى، منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١، ص ٢٣.

(١٨٥) انظر : أرنولد توينبى (تاريخ الحضارة الهلينية)، سبق ذكره، ص ٥٧ وأيضا ص ٦٢.

(١٨٦) راجع : ويل ديورانت (قصة الحضارة)، المجلد الأول، الجزء الأول، ت. د. زكى نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص ٥٣.

(١٨٧) انظر : عبد الرحمن بن خلدون (مقدمة العلامة بن خلدون...)، سبق ذكره، ص ٣٧٢.

(١٨٨) انظر : أرنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ)، سبق ذكره، الجزء الأول، ص ٦٣.

(١٨٩) كان هذا واضحا، مثلا، فى المدينة المصرية القديمة التى كانت تواجه أخطار الفيضان. ويقول هيرودوت إنه «عندما كان يفيض النهر على البلاد، تظهر المدن وحدها فوق الماء، وتكاد تشبه الجزائر فى «بحر إيجه». على حين تبدو سائر [كذا] أجزاء مصر بحراً. فلا يبدو منها غير المدن». (هيرودوت يتحدث عن مصر)، ترجمها محمد صقر خفاجة، قدم لها

وشرحها د. أحمد بدوى، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢١٠.
وانظر أيضـا : لورد ريتشي كالدر «التكنولوچيا تحت المنظار» فى : (التكنولوچيا والثقافة)، تحرير ملڤين كرانزبرج، سبق ذكره، ص ٦٣.

(١٩٠) راجع : د. محمد أنور شكرى (العمارة فى مصر القديمة)، سبق ذكره، ص ٨٥ وما بعدها.

(١٩١) انظر : محمد حماد (تخطيط المدن الإنسانى عبر العصور)، سبق ذكره، ص ٨٤.

(١٩٢) راجع : (تاريخ الحضارات العام)، إشراف موريس كروزيه، سبق ذكره، المجلد الأول، ص ٣٢٨.

(١٩٣) راجع : د. محمد أنور شكرى (العمارة فى مصر القديمة)، سبق ذكره، ص ٦٦. والعلامة الواحدة التى تشير إلى معنى «الأم» و «المدينة» فى الهيروغليفية هى وترتبط بكلمة «نيوت» .

(١٩٤) راجع ، مثلا، اشارات ابن إياس المتكررة إلى هجوم «المنسر» على مدينة القاهرة: محمد أحمد بن إياس الحنفى، (بدائع الزهور فى وقائع الدهور)، ط . ثانية حققها وكتب لها المقدمة محمد مصطفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣ - ١٩٨٤، الجزء الرابع ص ٣٩ . ٤٠.

(١٩٥) وضح هذا الحنين لهذه المدن الخالية من كل خطر بإشارات - غير واقعية ربما - من المقريزى، إلى مدن محصنة كانت تحميها تماثيل وأصنام متحركة وصور شياطين «تقهقه أمام أهل الخير على يمين الأبواب» وصور شياطين أخرى تصرخ «عن يسرة الأبواب أمام أهل الشر» انظر: (الخطط المقريزية) المسماة (المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار)، منشورات مكتب العرفان، بيروت، المجلد الأول، الجزء الثانى ص ٣٠٨.

(١٩٦) انظر : كاڤين رايلى (الغرب والعالم)، سبق ذكره، القسم الأول، ص ٧٩.

(١٩٧) راجع : أ. س. ترتون (أهل الذمة فى الإسلام)، ت. وتعليق د. حسن حبشى، ط . ثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢٧.

(١٩٨) د. جابر عصفور: «حضارة الصورة»، مجلة «الثقافة الجديدة»، سبق ذكره، ص ٧ وما بعدها . وانظر كتابه (آفاق العصر)، سبق ذكره، ص ٢١.

(١٩٩) راجع : د. مصطفى ناصف (اللغة والتفسير والتواصل)، سبق ذكره، ص ٣٠٣.

(٢٠٠) انظر : هنرى لوفيڤر (اللسان والمجتمع)، سبق ذكره، ص ١٦١.

(٢٠١) عن زمن الجسم وإيقاعاته انظر : إى. دابليو. چى. ڤيبس «زمان الجسم»، فى : (فكرة الزمان عبر التاريخ)، تحرير كولن ولسن، چون جرانيت، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة شوقى جلال، عالم المعرفة ١٥٩، الكويت، مارس ١٩٩٢، ص ١٣٣ وما بعدها.

(٢٠٢) المرجع السابق، ص ٨٩ وما بعدها، (مقال كريس مورجان).

(٢٠٣) المرجع نفسه، ص ٩٨. (مقال كريس مورجان).

(٢٠٤) راجع : كاڤين رايلى (الغرب والعالم)، سبق ذكره، القسم الثانى، ص ١٤٣.
(٢٠٥) انظر مقال روى بورتر فى (فكرة الزمان عبر التاريخ)، سبق ذكره، ص ٥٠.
(٢٠٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٢٠٧) المرجع نفسه، ص ٤٣.
(٢٠٨) انظر (مدخل إلى ما بعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص ص ١٤٢، ١٤٣.
(٢٠٩) المرجع نفسه، ص ١٢٠.
(٢١٠) عن مركزية الهيكل - القصر فى مدينة ما بين النهرين راجع ، مثلا: غولايف (المدن الأولى)، سبق ذكره، ص ٧٣٠.
و : آرثر س. جريجور (الإنسان عبر التاريخ)، ت. نور الدين الزراى، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢١٥.
وعن مركزية المذبح- المعبد- القصر فى المدينة اليونانية القديمة راجع: فوستيل دى كولانج (المدينة العتيقة)، ت. عباس بيومى، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ص١٩٤ ، ١٩٥. وعن مركزية المسجد- دار الإمارة أو قصر الحاكم فى المدينة الإسلامية، راجع مثلا: أبو صالح الألفى (الفن الإسلامى، أصوله فلسفته مدارسه)، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص١٦٦ .
وأيضا: د. هشام جعيط «الكوفة- نموذج المدينة الدولة»، مجلة «الفكر العربى المعاصر» ٢٤٤، بيروت فبراير ١٩٨٣، ص١٥٤، ١٥٥.
وأيضا: د. عبد الرحمن زكى (الأزهر وما حوله من الآثار)، المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠، ص١٥.
والملاحظ أن هذه البنية قد امتدت إلى مدن حضارات أخرى مثل مدن حضارة «المايا». راجع: غولايف (المدن الأولى)، ص٢٣٢.
(٢١١) انظر: چورج. جى. إم چيمس (التراث المسروق- الفلسفة اليونانية فلسفة مصرية مسروقة)، ترجمة شوقى جلال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة ١٩٩٦، ص ٤٥.
(٢١٢) راجع : د. زكريا ابراهيم (مشكلة الفن) مكتبة مصر، مشكلات فلسفية٣، القاهرة، د. ت. ص ١٣٠، ٣١.
(٢١٣) انظر : رالف لنتون (شجرة الحضارة)، سبق ذكره، الجزء الأول ص ١٩٩.
(٢١٤) راجع : محمد حماد (تخطيط المدن الإنسانى عبر العصور)، سبق ذكره، صفحات: ١٥٨، ١٦٠، ١٧٠، ٣٣٩.
(٢١٥) انظر : أرنولد هاروز (الفن والمجتمع عبر التاريخ)، سبق ذكره، الجزء الأول، ص ١٩٧.
(٢١٦) راجع : د. عبد المنعم ماجد (تاريخ الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى) مكتبة

الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٩٤.

(٢١٧) انظر، مثلا : أندريه ريمون (المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى) سبق ذكره، صفحات ٧٨، ١٢٧، ١٣٧، ١٧٤.

(٢١٨) راجع : د. عبد الفتاح وهيبة (جغرافية العمران)، سبق ذكره، ص ١٧٩.

(٢١٩) راجع : د. أحمد خالد علام (تخطيط المدن)، سبق ذكره، ص ٩٥ وما بعدها.

وأيضا : د. زيدان عبد الباقى (علم الاجتماع الحضرى والمدن المصرية)، سبق ذكره، ص ١٢٢ وما بعدها.

(٢٢٠) انظر : د. أحمد خالد علام (تخطيط المدن)، سبق ذكره، ص ٤٨:١٥٩.

(٢٢١) انظر : چان ريكاردو (قضايا الرواية الحديثة) ترجمها وعلق عليها صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى، دمشق، ١٩٧٧، ص ٢٣٠.

(٢٢٢) انظر : ميخائيل باختين (قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى)، ت. جميل نصيف التكريتى، مراجعة حياة شرارة، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٦، الفصل الأول.

(٢٢٣) راجع : د. أنچيل بطرس سمعان (دراسات فى الرواية العربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ٩٧.

(٢٢٤) امتد هذا التناقض الى الخطاب الروائى نفسه. راجع :

د. صبرى حافظ «الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس»، مجلة «فصول» مجلد ١٢ عدد ١ ، القاهرة ربيع ١٩٩٣، ص ٤١.

(٢٢٥) راجع : غيوغى غاتشف (الوعى والفن)، سبق ذكره، ص ٢٦٨.

(٢٢٦) المرجع السابق، ص ٢٦٧.

(٢٢٧) راجع : ألفين توفلر (تحول السلطة)، ترجمة لبنى الريدى، سلسلة الألف كتاب الثانى ٢١٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – الجزء الأول ١٩٩٥، ص ١٨١.

(٢٢٨) راجع (الرواية اليوم)، إعداد وتقديم مالكوم برادبرى، سبق ذكره، ص ٩ .

الباب الثانى

صور المدينة وتمثلاتها
في روايات كتاب الستينيات

مدخل

فى روايات كتّاب الستينيات، تتعدد وتتنوع صور المدينة وتمثلاتها، تعدداً وتنوعاً لافتين. يتصل هذا التعدد والتنوع - من ناحية - باختلاف المنظور الذى يتم خلاله تناول عالم المدينة؛ من حيث كونها عالماً بعيداً، يُشار إليه بنوع من التوق أو الحلم أو الرفض أو السخط، أو من حيث كونها عالماً قريباً، معيشاً، حاضراً فى بعض الروايات بأماكنه وشخوصه وإيقاعه، سواء اتصل ببعد مرجعى أو ببعد متخيل أو ببعد واقع بين المرجعى والمتُخيل. ويتصل هذا التعدد والتنوع - من ناحية ثانية - بتجارب الشخوص الروائية المحورية وحالاتها المختلفة، ومستويات وعيها بالمدينة، بما يجعلها تراها جحيماً أو جنة أرضية، عالماً مختاراً أو عالماً مفروضاً، بل بما يجعلها - ابتداء - ترى المدينة أو لا تراها، وإن ظلت محاطة بحضور المدينة الواضح أو الخفى. ويتصل هذا التعدد والتنوع - من ناحية ثالثة - بدرجة انتماء الراوى إلى عالم المدينة، ومدى تمثله وعيها، بما يجعل منظوره - ومن ثم رصده - لهذا العالم متسماً بمسحة من الدهشة، أو التسليم، أو القبول، أو التكيف... إلخ. ويتصل هذا التعدد والتنوع - من ناحية رابعة - باختلاف الأزمنة المرجعية التى قد تنهض عليها الرواية أو بغياب هذه الأزمنة أو تغييبها؛ إذ قد يومئ زمن مرجع بعينه إلى ملامح بعينها للمدينة، بينما يومئ زمن مرجع آخر إلى ملامح أخرى للمدينة نفسها. ويتصل هذا التعدد والتنوع - من ناحية خامسة -

بمدى حضور المدينة وتأثيرها فى البنية الفنية للرواية، حضوراً وتأثيراً كليين أو جزئيين، من حيث كونها ملحة بمفرداتها المكانية، بمساحاتها وأحيائها وميادينها وشوارعها ومبانيها، أو بعناصرها الحضرية - باختصار، أو بوصفها متمثلة فى جزئية واحدة فحسب من جزئياتها، داخل هذه الرواية. ويتصل هذا التعدد والتنوع - من ناحية سادسة - بعلاقة الرواية المحددة، على المستوى الفنى، بالمدينة؛ هل تحتفى الرواية برصد بعض معالم المدينة بمنحى وثائقى، أم تجسد هذه المعالم بنوع من التمثل المعقد الذى يعيد خلقها من جديد، أم تتناولها من منظور «الرؤيا» الذى يتضمن إمكانات هائلة لمجاوزة القياسات الواقعية المتعارفة.

أيضاً، يتصل بتباين صور المدينة وتمثلاتها فى أعمال كتَّاب الستينيات، ملاحظة عدم البدء من معنى المدينة المجرد، أو من معناها الذى صاغته مدن الغرب التى قامت على نشأة واحدة ونمو متجانس العناصر، بل البدء من خصوصية المدينة الشرقية التى ارتبطت بها - بهذه الآصرة أو تلك - روايات كتَّاب الستينيات. من هنا، يمكن مراعاة سطوة هذه المدينة الشرقية، العاصمة خصوصاً أو القاهرة تحديداً، على ما هو خارجها من عالم الريف أو البادية أو السواحل، وتكمن وراء ذلك المركزية الواضحة التى تجعل للعاصمة، فى تكوين مصر، كل هذا القدر من الهيمنة، كما أشرنا. ويتصل بهذا، أيضاً، عدم إغفال «التراكب» الذى انبنت عليه هذه المدينة الشرقية خلال تاريخ طويل، بما يجعل «جزءها التاريخى» القديم يستقل عن أجزاء أخرى حديثة، وبما يجعل صورها تختلف من رواية لأخرى.

هذا التعدد والتنوع، لصور المدينة وتمثلاتها، الذى يمكن استكشافه فى روايات كتَّاب الستينيات، وهذه الخصوصية المميزة للمدينة التى تناولتها هذه الروايات، فرضا علينا - فى هذا الباب - تقسيم هذه

الروايات إلى أربعة أقسام رئيسية: القسم الأول - المدينة النائية»- تضمَّن الروايات التى تناولت المدينة من خارجها، أو رصدت هيمنتها على عالم غير مدينى، أو تضادها مع عالم الريف، ثم الروايات التى رصدت اقتراب المدينة من هذا العالم أو اقتراب هذا العالم منها. والقسم الثانى - «المدينة فى المدينة»- ركز على الروايات التى تناولت المدينة من داخلها، إما خلال الاحتفاء بخصوصيتها الشرقية أو خلال التعبير عن علاقات قطاعها الحديث. والقسم الثالث- «تغير المدينة» - اهتم بالروايات التى أشارت إلى تغير المدينة فى زمن مرجع بعينه أو فى تاريخ محدد بعينه. والقسم الرابع - «تمثلات المدينة» - توقف عند بعض الروايات التى تمثلت عالم المدينة تمثلاً خاصاً، وصاغت - انطلاقاً من حقائقها المرجعية، أو بعيداً عن هذه الحقائق - مدنها الموازية أو مدنها الخيالية. وهذا التقسيم ينطلق، كما هو واضح، فى قسمه الأول من علاقة المدينة بما حولها، وفى قسمه الثانى من علاقتها بما يكوِّنها، وفى قسمه الثالث من علاقتها بالزمن، وفى قسمه الرابع من علاقتها بالكاتب أو من علاقة هذا الكاتب بها.

الفصل الأول
المدينة النائية

أولاً: المدينة خارج المدينة

- ١ -

أطلت المدينة، من بعيد، على عالم آخر، غير مدينى، فى مجموعة كبيرة من روايات كتّاب الستينيات، منها رواية صبرى موسى (فساد الأمكنة)، ورواية خيرى شلبى (السنيورة)، ورواية مجيد طوبيا (دوائر عدم الإمكان)، وروايات يوسف القعيد (الحداد) و(أخبار عزبة المنيسى) و(يحدث فى مصر الآن)، وروايات محمد البساطى (التاجر والنقاش) و(المقهى الزجاجى) و(الأيام الصعبة)[1].

اتخذت هذه الروايات من أماكن أخرى، غير المدينة، مادة أساسية لتناولها الفنى، بما قد تفرضه هذه الأماكن من عناصر فنية متنوعة. ولكن، مع ذلك، لم تخل هذه الروايات من إشارات تؤكد حضور المدينة التى تبدو هاجساً ملحاً مطارداً، كما تؤكد سطوتها الممتدة إلى ما هو خارجها، فى الصحراء والريف والساحل، فى القرى والبلدات، فى العالم «غير المدينى» والعالم «قبل المدينى»، على حد سواء.

تتعدد صور المدينة فى هذه الروايات، وتتباين وتختلف، وتقترن بدلالات شتى، واضحة ومحددة أحياناً، ومراوغة أو غامضة أحياناً، ولكنها تظل - فى كل الأحيان - منطلقة من موقع ينتمى إلى خارج المدينة، يراها مثلما يرى كل شئ بعيد، ويلاحق بامتدادها إليه بأشكال متنوعة.

٢ - ١

في رواية صبري موسى (فساد الأمكنة)[٢] تجسيد لتجربة نأى اختياري/ إجباري عن المدينة، في محاولة العودة - المستحيلة - إلى التناغم الأول مع الطبيعة والكون. وفي هذا التجسيد، الذى يتداخل فيه «الأسطوري» و«الصوفي» و«الواقعي»، والذى يصلنا على لسان الراوي الموازي لشخصية «نيكولا المأساوي»، الهارب من ضجيج المدن وشرورها وفسادها، الباحث عن ملاذ نهائي في قلب الصحراء.. ينفتح العالم الروائي - من البداية - على وعد بـ «وليمة ملوكية»، تتضمن مفردات قائمتها «غذاء جبلياً لم يعهده سكان المدن»[٣] (ص٦). ومع التكشف الأول للملامح التي صاغت هذا الوعد، نتعرف بداية مأساة نيكولا ثم تناميها ثم اكتمالها؛ كيف كان نيكولا - ذلك الذى كانت «فاجعته في كثرة اندهاشه»- يتلقى كل ما يحدث أمامه «بحب الطفل» (ص٦)، ثم كيف أصبح بلا وطن «فأي وطن ذلك الذى يمكنه أن ينتسب إليه؟!» (ص١٣)، وكيف لم تستطع زوجه القوقازية «إيليا» أن تُسمِّره في الأرض، ولا أن تحول دون تحليقه «المستمر من مكان إلى مكان» (ص١٤)، إلى أن أتى لهذا المكان الصحراوي النائي، هارباً وحالماً، في آن.

من «زمن الوقائع» القديم إلى زمن المأساة الراهن، ينتقل نيكولا إلى الصحراء الشرقية المصرية، قرب السودان، حيث تعيش - ملتصقة بهذه الصحراء - قبائل العبابدة والبشارية والبوجوس وبني عامر، وحيث يفد بعض المغامرين الباحثين عن الذهب. يأتي نيكولا إلى هذه الصحراء لا حالماً بثروة من ذهب، وإنما طامحاً إلى «المعرفة في بحر التجوال» (ص٢٣). ويستولي «جبل الدرهيب» «على حواسه المضطرمة بالرغبة في التحليق» (ص٣٠)، فيصبح مرتبطا - للمرة الأولى التي يرتبط فيها بمكان - بهذا الجبل وبهذه الصحراء التي تغرس في ساكنها «شتى الفضائل»،

نائياً عن وناجياً من – أو هكذا يتصور – المدينة التى ترتكب فيها «مئات الخطايا (...) بيسر وسهولة»، «فالمدينة زحام، والزحام فوضى وتنافس وهمجية» (ص٣٩).

هكذا توضع فى الرواية، بوضوح، أخلاقيات الصحراء فى مواجهة أخلاقيات المدينة؛ أو توضع – بالأحرى – الصحراء بوصفها «خلاصاً» من المدينة. من هنا، ينتمى نيكولا – الذى كان دائماً عصياً على كل انتماء – إلى هذه الصحراء بأخلاقياتها النقية، ملتمساً صحبته فى أولئك «المترفعين بأسمالهم وفقر أجسامهم، الممتلئين بالشعور بالغنى الفاحش لاندماجهم فى الطبيعة» (ص٦٧)، ثم مستعيضاً بهذه الحياة، شبه الصوفية، عن كل عشق دنيوى؛ إذ لم يعد «يشعر بحاجته إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيويته» (ص ٧٤).

لكن المدينة/ المدن التى تناءى عنها نيكولا، وتصور أنها تناءت عنه، سرعان ما تطارده فى فردوسه الجديد. يحلم نيكولا – حلما ينتهى إلى حبوط– بمدينة يقيمها خارج المدن، هنا فى قلب الصحراء؛ مدينة نقية «تحفل بالحركة والحياة» (ص٦٩ وانظر أيضا ص٧١)، ولكنه قبل أن ينجح فى تشييد هذه المدينة/ الحلم، فى هذه الصحراء البكر، يفاجأ بغزو المدينة/ المدن التى ظن نفسه قد خلص من فسادها. تقتحم عليه هذه المدينة خلوته، برموزها الكبرى؛ إذ يأتى الملك وحاشيته إلى صحراء/ فردوس نيكولا، فى رحلة خاصة، فَتُغتَصَب ابنة نيكولا، وتكتمل فاجعته، ويتكشف له أن فردوسه مستباح لانتهاك المدينة، غير قادر على النأى عنها.

نيكولا، الذى فشل فى بناء مدينته المأمولة الخالية من كل دنس، حيث ألقيت – دونما إرادة أو اختيار منه – بذرة العلقم والشر فى أرض مدينته هذه، «فأثمرت شجرة ضخمة مستفحلة، أظلت تلك المدينة بالخراب

والحزن» (ص٩٧)، لم يعد يملك سوى أن يتخلص من شارة مأساته، وليس من مأساته نفسها: يشهد مقتل ابنته التى اعتدى عليها الملك، بعد أن يقتل رضيعها (ثمرة انتهاك المدينة صحراءه النقية البكر)، ولكنه لا يقتل - حتى فى ذاكرته - ذلك الجرم الذى تم واكتمل فى زمن يبدو خارج الزمن. وبعد تخلصه من شارة مأساته، يظل نيكولا ينوء بثقل خطيئة لم يرتكبها، ويتصور أنه - هو - الذى اعتدى على ابنته فى غيبوبة ما، خارج كل إدراك، ثم ينتهى أخيراً إلى اتحاد ما بالكون، لم يكن يحلم بصيغته المأساوية وإن كان قد حلم به، حيث يهيم فى الصحراء التى لا تزال شاسعة (كان يظنها، من قبل، رحيبة فحسب)، متخبطاً بين أشباح لا يراها سواه، سجين خيالات يرسمها عقله الذى بات يسبح «فى الملكوت» (انظر ص٥٢)، حالماً - هذه المرة - بأن يتحول إلى محض صخرة مقدسة داخل الدرهيب (انظر ص١٥١).

تجربة نيكولا فى المدن، قبل حلمه ثم جنونه بالصحراء التي انتمى إليها مدركاً، ثم تلاشى فيها تائهاً، لم تسفر سوى عن المزيد من جموح رفض المدن، ومن ثم المزيد من «عوامل الطرد» التى دفعت نيكولا إلى الحلم بهذه الصحراء، ثم الجنون فى رحابتها التى تحولت إلى تيه شاسع. ففى زمن الوقائع القديم، لم يكن نيكولا «شغوفاً بأحد فى الإسكندرية، كما لم يكن شغوفاً بأحد فى القاهرة.. كذلك لم يكن شغوفاً بأحد فى إيطاليا» (ص١٢٣). وفى زمن وقائع أقدم، كان قد استقر - استقراراً عابراً، مؤقتاً - فى «اسطنبول» ثم فى مدينة ساحلية إيطالية، وأخيراً بدأت رحلته فى هروب متصل من المدن، وفى بحث دائب عن حلمه بالاتحاد بالكون، بعيداً عن هذه المدن التى سلب زحامها وتتابع «الأنوار والأصوات والأحداث» فيها هذا الحلم[٤] . من هنا تشكل حنين نيكولا إلى أن يحل فى الصحراء «حلولاً صوفياً»[٥]، ومن هنا انتقل إلى صحراء مصر الشرقية، وتأرجح -

فى البداية – بين «ضريح المجاهد الصوفى أبى الحسن الشاذلى (....) وبين الأدوات العصرية التى تمزق جبل «الدرهيب» وتستخلص منه كنوزه»[6] . ثم جاوز هذا التأرجح بالشروع فى رمى البذرة الأولى لفردوسه.

لم ير نيكولا كيف أن المدن قد امتدت إلى هذه الصحراء التى يمكن استخلاص كنوزها. لقد كانت المدن، بفسادها، متسللة إلى أرض الفردوس المأمول، حتى قبل أن يلقى نيكولا بذرته الأولى فيها. فالمدينة، بنهمها إلى الثروة وتطلعها إلى المزيد منها، كانت قد مدت مخالبها الطويلة لهذه الصحراء (خلال بعض رأسماليها الصغار، مثل «أنطون بك»). والمدينة، بشهوتها التى لا ترتوى، كانت قد مدت مخالب أخرى خلال الملك الذى لا تسميه الرواية، والذى ينتهك ابنة نيكولا ذات الستة عشر ربيعاً، بمساعدة معاونيه.

خلف المال يلهث أنطون بك، وخلف متعة جديدة ذات «مذاق مختلف» يلهث الملك، وخلفهما وخلف التسلية تلهث الحاشية. ويرحل الجميع – يعودون – إلى مدينتهم وقد تركوا آثار مخالبهم الناهشة؛ بأخطر مما تنهش وحوش الصحراء: موت «إيسا»، موت «إيليا» ابنة نيكولا وطفلها، جنون عبد ربه كريشاب، وتوحد نيكولا واكتمال مأساته، فضلاً عن سقوط حلمه – سقوطاً أخيراً – بفردوس يدير ظهره لكل المدن.

لقد «فسدت الأمكنة»، مرة وإلى الأبد. استشرى هذا الفساد فى المدن، وامتد إلى كل الأماكن خارجها.

٢ - ٢

وفى رواية خيرى شلبى (السنيورة)[7]، تَناوُل لقرية صغيرة من قرى الدلتا، قرب «كفر الشيخ» يعتمد تقنية الروايات المتعددة لشخصيات

متعددة (أليست هذه تقنية «مدينية»؟): «مختار» و«طلبة» و«معاطى» و«حفناوى» .. إلخ، خلالها نتعرف وقائع تقديم هذه القرية «ضحية» كل عام أو عامين أو ثلاثة، وهذه الضحية تتمثل فى أقوى شباب القرية وأكثرهم فحولة ووسامة، كى يعمل سائساً «لبغلة التفتيش»، وهذا يعنى - لديهم - اختيار من سوف يقيم فى سراى الناظر، ويقوم بإرضاء زوجه «السنيورة»، وفى مقابل ذلك تُحل مشاكل أهل هذا الفحل / القربان المختار، فتظللهم حماية السلطة، إلى أن يعود هذا القربان/ الفحل إلى أهله، بعد المدة المعلومة، جثة بلا رأس، فى «زكيبة» عائمة بمياه الترعة.

هذا القربان الفادح يتم تقديمه فى طقس شبه بدائى خلال حفل يتبارى فيه الفحول، ويعرض كل منهم قدراته أمام السنيورة التى تُطل من نافذتها المرتفعة، قبل أن تشير نحو من اختارته، للمتعة ثم الموت.

تقدوم «السراى»، هنا، بتمثيل المدينة داخل القرية الريفية. والسنيورة نفسها، تشبه اختزالاً - أيضاً - للمدينة النهمة العصية على كل إشباع. يقول عنها واحد من أبناء القرية: «هذه امرأة تَعَاقَب على صدرها عشرات الفحول من ريف وحضر» (ص٦٠)، فضلاً عن أنها اختزال للنفوذ الواضح (فهى «المسئولة عن اسطبل التفتيش كله» - ص ٣٨، و«كل من ذهب إليها انفتحت له ولأهله أبواب السعد»- ص ٣٦). ولكن، أية أبواب وأى سعد اللذين يدفع مقابلهما قربان هو الحياة نفسها؟!

فى رصد الوقائع المتصلة باختيار القربان/الفحل الجديد، و«المعركة» التى تدور بين المتنافسين حول من «يخدم البغلة»، إشارة إلى سعى هؤلاء الريفيين إلى الانتماء لحياة سهلة، مترفة، بعيدة عن حياة التفتيش المتقشفة، الخشنة. تتيح السنيورة، ابنة المدينة، مثل هذه الحياة السهلة لمن تختاره، وتستنزفه - فى الوقت نفسه - إلى حد لا يملك معه حياة سهلة أو غير سهلة.

٢ - ٣

وتصاغ رواية مجيد طوبيا (دوائر عدم الإمكان)[٨] من منظور «طقسى» آخر، يتناول عالماً قروياً، جمعياً تقريباً، وإن جسدت هذا التناول بضمير متكلم واحد: «عواد» الذى أصبح - فيما يرى أهل القرية - مجنوناً، وكان قد تزوج «هنومة» الجميلة - التى يشتهيها الرجال جميعاً - ولم تنجب منه، فقامت - دفعاً لعدم الإنجاب - بممارسة طقس «حلب النجوم» مع القمر، بأن تعرت فوق سطح البيت، ودهنت جسمها بالحليب، وتحركت تحت القمر فيما يشبه استجابة جنسية (انظر الرواية ص ٦٤). ومن هنا صار عواد، الذى رأى فعلها، يكره القمر مغتصب زوجه، فيما يتصور.

ينفصل، هنا، العالم القروى عن عالم المدينة البعيدة بسبب من الإيغال فى الاقتران - بالمعنى الحرفى - بمفردات الطبيعة التى أقامت المدينة حواجز بينهما وبين ساكنيها. ويتأكد هذا الانفصال خلال حوار عن هذين العالمين، يدور بين «الضابط الصغير» و«الحاج حسين»، يُشار فيه إلى أن «سمن الريف ألذ من سمن المدينة» وأن «نساء البندر ألذ من نساء الريف»، ثم - بتمثل بيت المتبنى الشهير[٩] - إلى أن «جمال البندرية نصف صنعة، أما الفلاحة فجمالها طازج الحسن» (ص ٥٢). وعلى هذا الانفصال بين المدينة والريف، المؤكد بطقس بدائى، وبحوار يعكس تصورات قائمة، تظل المدينة نائية، مستبعدة، متوارية فى عالم بعيد، وإن ظلت مرغوبة مشتهاة، رغم زيفها الواضح.

٢ - ٤

وفى روايات يوسف القعيد (الحداد)[١٠]، و(أخبار عزبة المنيسى)[١١]، و(يحدث فى مصر الآن)[١٢]، تطل المدينة على عالم الريف بصور شتى،

متمثلة – فنياً – خلال تقنيات متنوعة.

لا يجمع هذه الروايات، فحسب، كونها تنتمى إلى عالم واحد؛ قرية «الضهرية» التى يقدم عنها «المؤلف» المسمَّى، يوسف القعيد نفسه، معلومات محددة: «قريتنا الضهرية التى بناها الظاهر بيبرس فى إحدى جولاته(...) منطقتنا التى أكتب عنها كل رواياتى.. إلخ» (انظر «يحدث فى مصر الآن» ص١٦٩)، بل يجمع هذه الروايات، أيضاً، اعتمادها مروياً عليه واحداً، منتميا إلى المدينة – البعيدة – صراحة أو ضمناً، واستنادها إلى مفردات روائية واحدة، على مستوى الشخصيات والوقائع وبعض التقنيات، فضلاً عن أن هذه الروايات، جميعاً، تقدم صورة متكررة للمدينة، بطرائق شتى، بوصفها ساحة للعلم، والنساء الجميلات، والتهتك، وأوامر السلطة التى لا ترد، والغواية والمتعة، والأحلام والوعود الإعلامية الكاذبة.

**

تنهض (الحداد) على مجموعة روايات تمثل «مرثية طويلة»(١٣) حول مصرع الحاج «منصور أبو الليل»، الإقطاعى الثرى. تطرح هذه «الروايات» شخصيات متنوعة (ابنته عيشة، الراغبة فى الانتقام لمقتله، وابنه غير الشرعى حسن الأعرج، و«ابن الليل» زهران الرفاعى، الطامع فى ابنته، ثم ابنه حامد الذى يدرس فى «البندر») . وخلال الفصول/ الروايات المعنونة «الحداد» «الهزيمة» «الحزن»، «طرح الأسئلة»، تتنوع لغات هؤلاء الرواة (من الاحتفاء بعلاقات التكرار فى رواية «عيشة»، إلى اعتماد التقاطع والانتقالات المفاجئة فى لغة رواية «زهران»، إلى الاهتمام بالمستوى الشعرى فى رواية «حامد»، إلى تضمين المثل الشعبى فى رواية «حسن»)، كما تتنوع زوايا رصدهم، وإن ظلت هذه الروايات – مع هذا التنوع – ملتفة حول عالم القرية المتعينة المسماة («الضهرية» – شبراخيت، كما تشير الرواية)، التى يطل عليها عالم المدينة/ العاصمة،

كما يطل عليها بعض المدن الأخرى، خلال إشارات عدة بهذه «الروايات».

حضور المدينة فى (الحداد) يرتبط بكونها موطناً لطلب العلم (انظر ص ٢١ وص٩٧)، وللنساء الجميلات (انظر ص ٥٥)، وللأوامر الحكومية الصارمة التى لا تُرد (انظر ص١١٣). وفضلا عن هذا الحضور، بهذه الدلالات، تقترن المدينة بحضور آخر، يتمثل فى المروى عليه الذى تخاطبه الرواية/الروايات. فى رواية «حامد»، مثلا، يقول - لمن لا ينتمى إلى عالم الريف: «ليل الريف له طعم خاص(...) صمته أقرب إلى السكون» (ص١١٠).

**

وفى (أخبار عزبة المنيسى) تلوح المدينة اختصاراً لامتلاك مدمر، على المستوى الحقيقى والمجازى ، للريف، فابن صاحب العزبة، صفوت، الذى يدرس بمدينة الإسكندرية ويعود إلى العزبة حاملاً معه عبق هذه المدينة، يقوم باغتصاب «صابرين» المخطوبة، فتحمل ثم تمرض قبل أن تموت بالسم. ووقائع متصل «الاغتصاب - الموت» تتأسس، بمسحة تراچيدية تقريباً، على ما يبررها من دعائم وما يدفع إليها من مبررات.

يبدو صفوت ضحية للمدينة وتبدو صابرين ضحية لرونق المدينة الذى يحمله معه صفوت. يعود صفوت إلى العزبة ويظل يشتهى المدينة، الإسكندرية، التى أتى منها، حيث هناك «النساء العرايا، الصدور الناهدة (...) الشوارع الخالية، الأنوار الحمراء» (ص٨٠). لقد جذبته المدينة، من عالم العزبة، وأغوته، كما سوف يجذب هو صابرين ويغويها. تنقاد صابرين إليه مشدودة إلى المدينة بداخله (كأنه ترديد آخر لذلك «الأفندى» فى قصة يوسف إدريس «النداهة»)، واعية بذلك أو غير واعية: «لم تدرك [صابرين] أن صفوت (...) هو قدرها، رغبتها النائمة فى أعمق الأعماق فى أن ترتمى فى أحضان هذا الأفندى القادم من الإسكندرية» (ص٩٤). ٥

إن رغبتها الغافية، تلك، فى «أعمق الأعماق»، هى سقطتها التراچيدية[١٤]، التى تقودها لهذا الاستسلام لغواية المدينة، ثم تقودها لدفع الثمن الفادح، فيما بعد.

تمتد وشائج أخرى بين أسرة المنيسى ومدينة القاهرة، لكن الآصرة الأساسية قائمة بينها وبين الإسكندرية. تظل الإسكندرية هى «المدينة» التى تحرك أبناء هذه الأسرة وتصوغ مصائرهم؛ إلى الإسكندرية يصل صفوت إلى ما وصل إليه من غواية ثم من فشل (انظر ص٩٦)، والإسكندرية - على الأغلب - هى التى ابتلعت «سامح المنيسى» الذى اختفى منذ سنوات، لم يعد أبداً وربما لن يعود (انظر ص١١٦).

تتصل (أخبار عزبة المنيسى) بـ(الحداد) خلال صيغة المروى عليه المدينى نفسه، كما تتصل بها خلال إشارات إلى امتداد مفردات عالم واحد بين الروايتين (فصديق صفوت، حامد، هو نفسه ابن الحاج منصور «أبو الليل» الذى وجدوه مقتولاً بقرية الضهرية - انظر ص ١٨٦).

**

امتداد مفردات هذا العالم قائم، أيضاً، فى (يحدث فى مصر الآن)، مع وضوح أكبر لذلك المروى عليه الذى يخاطبه الراوى، محطماً «لعبة الرواية، متحدثاً بلسان المؤلف: «فى الوقت الذى تستغرقه قراءة هذه الرواية منك، سيحدث فى مصر الأخرى، مصر الريف والفلاحين، الكثير» (ص٩).

لكن، مع هذا الامتداد، ترتبط (يحدث فى مصر الآن) بصياغة جديدة، تتأسس على منحى تسجيلى، وثائقى تقريباً، يفيد من تقنيات «التحقيق الصحفى» (اعتماد العناوين الفرعية التى تشبه «مانشيتات» الصحف، والحرص على تقصى «الحقائق» خلال رصد وجهات نظر متعددة عنها، ثم تفنيدها بتعليقات «المؤلف») كما ينحو إلى طابع الصرخة الواضح طوال

الرواية، بدءا من استهلالها بعبارة أبى ذر الغفارى: «عجبت لمن لايجد القوت فى بيته.. كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه» (ص٥).

تتمحور الرواية حول واقعة تتصل بأخبار عن مرور موكب الرئيس الأمريكى «نيكسون» بالقرب من قرية الضهيرة، أثناء زيارته لمصر، وتوزيع «معونة غذائية» أمريكية على أبناء هذه القرية. وإذن، فزائر المدينة/ العاصمة، القادم من مدينة/ عاصمة أخرى، سوف يمر على القرية شبه المنسية، فيحييها أو يبعثها فى ذاكرة المدن «الكبيرة» بوسائل إعلامها الهائلة.

تشير الرواية إلى ذلك خلال إشارتها إلى أولئك «الذين حضروا من المدن» و«قالوا إن المركب الأمريكانى [سفينة المعونة المرتجاة] راسية فى الموانى [كذا]، فيها الخير ورزم الأورراق المالية» (ص٢٦)، وتشير إلى ذلك، أيضاً، خلال تأكيدها أن «مصنع الأحلام الأمريكية» أو أجهزة الإعلام الأمريكى قد دغدغت أحلام أبناء هذه المدن ببعض المغريات من السلع (انظر ص ٢٧).

فى هذا الاقتحام المفاجئ من المدينة/ المدن، بما يشبه استكشاف أرض غير مأهولة، تترى صور لهذه المدينة/المدن بوصفها «جنة» مفارقة لجحيم القرية (فالموظفون بالقرية هم الذين رمى بهم حظ عاثر «فى جحيم اسمه الريف» – ص ١٢١)، وبوصفها موطناً لرفاهية مغوية تجعل الكثيرين من الريفيين يحلمون بالهجرة إليها (انظر ص ١١٥). ولكن، فى مواجهة هذه الصور، يقع «صوت المؤلف» الذى يسعى – مستنداً إلى طابع الوثيقة المشار إليه – إلى رفع الهالات المبهرة عن وجه المدينة/ المدن، أو تمزيق أقنعتها المزيفة، وذلك خلال كثرة من عبارات تقطع المسافة، كثيراً، بين «الضهرية» و«المدينة/القاهرة»: أنا الآن عائد من قريتنا الضهيرة .. إلخ» (ص١٦٩)، «القاهرة. هيئة الاستعلامات بشارع سليمان باشا.. إلخ» (ص١٨٣).

٢ - ٥

وفى روايات محمد البساطى (التاجر والنقاش)، (المقهى الزجاجى)، (الأيام الصعبة)[١٥] - وأيضاً (بيوت وراء الأشجار) و(صخب البحيرة)[١٦] - تأتى المدينة خلال إشارات عابرة، مختزلة، تؤمى إلى عالم ناءٍ، منفصل.

فى (التاجر والنقاش) عالم شبه أسطورى، منتمٍ - مكانياً - إلى بلدة ساحلية غير مسماة، ومقترن - زمنياً - بصيغة الماضى الأثيرة فى عالم البساطى كله، التى تنأى بالعالم القصصى/الروائى عن التعين فى تجربة محددة، وتضفى عليه طابع الاستمرار فى زمن أبدى. وخلال اعتماد العناوين الفرعية التى تمثل جزءا من الأحداث الروائية نفسها («التاجر يصعد الجبل» - و«لقاء النقاش مع صاحبة الفرن وقضاؤه الليل عندها» و«من أحاديث النقاش فوق الجبل»)، تترى الوقائع ذات الطابع التجريدى المرتبط بشخصيتين محوريتين: «التاجر» و«النقاش»، فى عالم البلدة المتاخمة لجبل يمثل - بحضوره متعدد المستويات - مفردة أساسية فى صياغة عالمها؛ إذ يضفى على هذا الجبل طابع إنسانى (انظر ص١٨١ وص٨٥) ثم طابع أسطورى (انظر ص٨٢)، وطابع خرافى فى كل الأحوال (انظر ص٩٠)، بما يجعل لهذا الجبل هيمنة واضحة، بوصفه مركزاً أساسياً من مراكز الحكى.

بموازاة مفردة «الجبل»، هناك كل من «التاجر» و«النقاش». وتحت الجبل، وحول التاجر والنقاش، هناك البلدة المغلقة على أعرافها وطقوسها، التى يرصدها الراوى بما يشبه «نزوعاً أنثروبولوجياً». تتصل البلدة - بأواصر خفية - بالمدينة النائية. فمن المدينة يأتى نقّاش آخر للعمل، وبالمدينة - فى زمن وقائع قديم - كان يسكن ذلك الأمير الذى زار البلدة ذات مرة، و«مدّ يده الكريمة» - وهو يجرى على فرسه - و«قرص العمدة [الذى كان يجرى بجوار الفرس] فى صدغه» (انظر ص ١٦١).

فى (المقهى الزجاجى) تُستَدعى المدينة البعيدة، استدعاءات أوضح، إلى تلك القرية غير المسماة، المنقسمة - فى زمن مرجع قديم، غير محدد - بين ثنائية واضحة: «الأهالى» و«الأتراك».

تعتمد الرواية «المقهى الزجاجى» مركزاً للحكى؛ يلتف هذا المقهى على من فيه ويحيط بهم، وينفتح بزجاجه الشفاف على حوله. وباعتماد بناء المقاطع المرقمة، المتراكمة، نتعرف - شيئاً فشيئاً - رواد هذا المقهى وملامح العالم من حوله: التجار، والوجهاء، وبعض الفلاحين، والخواجة صاحب المقهى، و«ميرزا بك» التركى، بسطوته الواضحة ثم المتداعية.

الإشارات إلى المدينة، هنا، تنطلق من التساؤل تارة: «ويتساءلون إن كانوا حقيقة فى المدن (...) يهتمون بأخبارهم» (ص ١٨٧)، وترتبط باستعادة ذكريات بعيدة تارة ثانية (انظر ص ٢٣٩)، وتتعلق بتأكيد تغير هذه المدينة، ضمن العالم الذى يتغير فى كل مكان، تارة ثالثة (انظر ص ١٩٥). وخلال هذه الإشارات جميعاً، فى هذه الحالات جميعاً، تظل المدينة/ المدن عالماً نائياً، لا يطل على القرية إلا فى «مناسبات» متباعدة أو خلال «أخبار» متداولة، شفوية. يأتى بهذه الأخبار ساعى البريد الجوال، الذى يمثل «وكالة أنباء» مصغرة وبدائية، وتبرز هذه المناسبات، خصوصاً، فى حضرة الموت. فواجب العزاء، وحده، قادر على أن يقيم صلة، وإن كانت عابرة، بين عالم القرية وعالم المدينة؛ حيث المعزون «يفدون جماعة وراء الأخرى.. جاءوا من المدن والعاصمة» (انظر ص ٢٤٨) لأداء هذا الواجب.

لا تلوح الإشارات التى تربط بين «البلدة» والمدينة فى (الأيام الصعبة) أكثر وضوحاً، وإن بدت المدينة أكثر تأثيرا على عالم البلدة.

تتقصى الرواية تجربة «بورصة القطن» فى زمن مرجع قديم، وتتناول - من هذه التجربة - تلك «الأيام الصعبة» التى يجتازها بائع لبن فقير،

انتمى داخلياً إلى الرغبة فى المغامرة، فانخرط فى عالم تجار القطن الصغار، ليبدأ رحلة صعود نحو «أيام» أخرى، ليست «صعبة».

مصير هذا التاجر الصغير، ومصائر من حوله، ترسمها وتحددها أو تفرضها - بإرادة غامضة، صارمة - قرارات تتخذ فى المدينة البعيدة.. من هذه المدينة تأتى الأخبار عن أسعار القطن المتقلبة، وبهذه الأخبار ينتقل التجار من حال إلى حال.

خارج هذه الوشيجة الواضحة، تظل هذه المدينة عالماً مهولاً، يحوطه الغموض. والقليلون الذين أتوا من هذا العالم، واستقروا داخل البلدة، ظلوا يحيون على حافة الانتماء إلى هذه البلدة، فأهل البلدة أنفسهم لا ينسون - أبداً - أنهم سكان البلدة «الأصليون»، وأن هؤلاء، الذين كانوا أبناء المدن يوماً - مهما كان بعيداً - ليسوا من سكان البلدة الأصليين.

ثانياً: تضاد المدينة / الريف

- ١ -

تتجسد المدينة النائية فى بعض روايات كتاب الستينيات خلال صورة تضاد صريح مع الريف، يتمثل ذلك فى رواية عبد الحكيم قاسم (أيام الإنسان السبعة)، وروايتى عبد الفتاح الجمل (الخوف) و(محب)،

فى (أيام الإنسان السبعة)[١٧] رصد يحتفى بتفاصيل ذات سمة أنثروبولوجية فى عالم ريفى[١٨]، أو «عالم تحتى من عوالم الواقع فى الريف المصرى»[١٩]، بإحدى قرى دلتا مصر، تقوده خلفيته الثقافية الاجتماعية التى تمثلها ظاهرة الطرق الصوفية فى هذا الريف[٢٠] إلى تلبية «نداء السيد البدوى» بضريحه الواقع بمدينة طنطا. وخلال هذه «التلبية» تتوقف الرواية عند طقوس ما قبل الإعداد للرحلة إلى هذه المدينة، ثم عند الرحلة نفسها، ثم عند مآل الرحلة الأخير بالمدينة، وذلك بصوت الراوى الموازى

للطفل «عبد العزيز»، ابن العالم الريفى، ثم الموزَّع بين هذا العالم وعالم المدينة. وبينما يركز فصلا الرواية الأولان «الحضرة» و«الخبيز» على طقوس الحياة اليومية بذلك العالم القروى، يركز فصل «الخدمة» وفصل «الليلة الكبيرة» على تجربة الاتصال بالمدينة، فضلا عن أن هذه التجربة تتسلل إلى فصول أخرى بالرواية، خصوصاً فصل «السفر»[٢١].

تمثل المدينة، ابتداء، لمعظم أبناء العالم القروى بالرواية، مستقر أضرحة «أولياء الله الصالحين»، الذين تعلو- فى وقت معلوم[٢٢] - نداءاتهم التى يجب أن تلبى. تتصل بالمدن أرواح القرويين، فى هذا العالم، بقدر ما تحظى به هذه المدن من أضرحة الأولياء. وتتعلق أرواح هؤلاء القرويين بمبانى تلك الأضرحة، فيبهرهم بعضها بتفاصيله المعمارية والزخرفية التى تؤكد الهالات المقدسة المحيطة بهؤلاء الأولياء. مسجد السيد البدوى، مثلا، بواجهته المزينة «بتهاويل تمتّ إلى العصر الفاطمى»، وبناء الرخام قبالة الباب الغربى لهذا المسجد، والساقية، والحمام.. إلخ، جزء أساسى مما يصوغ العلاقة الروحية بين الريفيين وهذا المسجد. والراوى، الموازى لعبد العزيز (الشخصية المحورية بالرواية) الذى يتنامى الوعى فى رصده بموازاة تنامى وعى عبد العزيز بالعالم من حوله، سوف يقول إن هؤلاء الريفيين ربما «يمتون بأرواحهم إلى العصر الفاطمى أكثر مما يمتون إلى اليوم» (الرواية ص١٨٩). ثم يفسر هذا الانتماء الروحى إلى زمن غابر بكون هؤلاء «الذين عاشوا الآلاف من السنين فى أكواخ الطين» يغدون - فى المسجد الفخم - «ممتلئين حنيناً لروعة الأبهاء وروائها» (ص١٩١).

ينتمى عبد العزيز الطفل إلى هؤلاء على مستوى الوعى والدم معا. وينفصل عبد العزيز الشاب، بتساؤلاته، عن هذا الوعى إلى حد ما؛ إذ تقوده هذه التساؤلات - حول نفسه، وحول العالم، وحول الهالات المقدسة،

وحول المدينة التى يتعلم فيها ويتأثر بها - إلى نوع من الانفصال عن آله، والانقسام على نفسه، وفقدان التجانس القديم الذى كان يرى كل شئ خلاله؛ ليشارف - بهذا كله - حدود الوعى الشقى، ثم ليصبح اختزالاً دالاً للتوزع بين عالمى الريف والمدينة، بينما يظل أهله جميعاً راسخين فى دائرة عالمهم المفهوم المتجانس المطمئن، متشبثين بحدود غير مرئية - يرونها واضحة - تحدد لهم مساراتهم الروحية والعقلية معاً، وتفصل بين عالمهم وعالم المدينة التى يرونها وأهلها بمثابة «آخر»، يستبعدهم ويراهم من بعيد، كما يستبعدونه ويرونه من بعيد.

تقترن «طنطا»، فى تصور عبد العزيز الطفل، بمتعة مشاهدة فيلم سينمائى بإحدى دور السينما هناك (انظر ص ٥٧)، ثم - خلال تنامى وعيه، أثناء دراسته بهذه المدينة - تجتذبه بناتها جذباً يفسد عليه علاقته بحبيبته الريفية «سميرة»؛ إذ يصبح مفتقداً فيها «حرافة بنات طنطا وتأثيرهن» (ص ١٣٨). ثم - بوجه عام - يرتبط بهذه المدينة و«يحب ضجيجها ونظافتها» وما تتيح له من بعض المتعة: «السينما والكتب» (ص ١٢٧). لكن عبد العزيز، فى مرحلة أخرى من تنامى وعيه، سوف يلحظ ما يشوه هذه الصورة الجميلة لهذه المدينة؛ أو سوف تتكشف له - مع أضوائها - عتمات تبذر فى روحه بذورا مريرة؛ إذ يشهد سخرية أهل هذه المدينة من أقاربه، ثم يخجل - تقريباً - من أن يراه واحد ممن يعرفونه بالمدينة وهو يسير مع أهله فيها (انظر الحوار بينه وبين «أحمد البدوى» ص ١٢٧)، ثم يصل إلى السؤال - بلسان الراوى الموازى له - أو التساؤل الذى يبدأ فى تمزيقه: «هو يحب المدينة. لماذا لا تحب المدينة آله؟» (ص١٤٤).

يتوزع عبد العزيز، بالمعنى الحرفى، بين انتمائه إلى أهله والمدينة التى تصب غضبها عليه وعليهم بينما يريد هو أن «يغرق فيها» (انظر ص١٢٨

وص١٤٨). ثم يتمزق بين الوجوه المتعارضة التى يكتشفها فى هذه المدينة؛ بين كونها نبعاً للثقافة والمتعة وانطوائها على قسوة لا يستطيع أن يتعامى عنها؛ يعانيها مهما حاول أن «يغض الطرف عنها» (ص١٢٨). وهذه القسوة سوف تتصدر، فيما بعد، صورة هذه المدينة، إلى حد يكاد ينسيه صورة قديمة لها شهدها فى زمن قديم، فتتحول صورة «البنات فى الشرف، الشعور المقصوصة والضحكات الرائقة والحدائق الصغيرة المسورة أمام البيوت و[الأطفال] فى الأراجيح» (ص١١). إلى صور أخرى، تدعم قسوة المدينة ووطأتها التى باتت صريحة: «بدأت واجهات البيوت تغبر (...) وبدأت المتنزهات (...) تفقد اعتزازها بنفسها وتتهدم الأسوار اللطيفة المحيطة بها... إلخ» (ص ١١٥ وانظر أيضا ص ١٩٤)، ثم بدأ هذا «الوجه الآخر» للمدينة يتدعم بالمشهد الليلى الموحش، الحافل بما يثير التقزز، وبالرعب الذى يحيط بالحارات «المعتمة الساكنة أطراف المدينة المظلمة (...) الكلاب والمومسات ومخبرى البوليس» (ص١٦٩).

علاقة أهل عبد العزيز بالمدينة لا تمر بهذا التحول ولا تعرف - قبله - هذا الانقسام. هى علاقة أكثر تحديداً ووضوحاً وبساطة، ومن ثم أنأى عن التوزع أو التمزق، بما يومئ إلى توتر قائم بين عبد العزيز وبين هذه الجماعة[٢٣] أو هؤلاء الأهل.

تبادر المدينة الريفيين، آل عبد العزيز وغيرهم، فور دخولهم إليها، بسخرية واضحة بل بعدوان سافر أحياناً، بما يجعل هؤلاء يسيرون وكل منهم ممتلئ بإحساس - يكاد يتحول إلى قانون ثابت - بذلك «الخوف الذى يصحب الريفى إذ يخوض المدينة» (ص ١١٦). ينتشر هؤلاء الريفيون بين أهل المدينة «كالشوائب فى بيدر الغلال»، فيتخطف أولاد المدينة أطراف عمائمهم، ويجذبون ثيابهم، ثم يغنون أو يصيحون: «زوارك يا سيد [السيد البدوى] كل نطع وأخوه» (انظر ص١٦٦). بعد هذه

المبادرة، فور هذا الدخول الأول، تترى لهؤلاء الريفيين صور المدينة الثابتة المتكررة لديهم: صورة «آلات العسكر الرهيبة على ظهور الخيل» بأيديهم العصى وعلى وجوههم الشراسة (انظر ص ١١٤) - لا يغير من ذلك توق بعض هؤلاء العسكر، من ذوى الأصول الريفية، إلى خلع ثيابهم الرسمية والتخلص من ملامحهم المتجهمة (انظر ص ١٦٣) - ثم صورة الإشارات المعادية التى يفصح عنها بعض من أبناء هذه المدينة، ثم صورة «استعلاء» يترتب على ما يرى الريفيون من مشاهد مبهرة تصيب رؤوسهم بالدوار (انظر ص ١٨٣).

فيما بعد، بعد عودتهم من قراهم، سيكون انتقامهم من اعداء المدينة لفظياً لا أكثر. سيكون بوسعهم أن يصبوا سيلاً من التعليقات وعبارات التهكم والسخرية على هذه المدينة، ففيها يحيا الرعاع وشذاذ الخلق، كما تقول أم عبد العزيز، وأبناء هذه المدينة «ولاد قحبة»، كما يقول «العايق» (انظر صفحتى ٥٩ و ١٠٧ على التوالى).

هذه هى قسمات العلاقة الواضحة الثابتة، التى لا ينتابها توتر، بين أهل عبد العزيز والمدينة. لا يغير من هذه القسمات حلم بنت من أهل القرية بالسفر للزواج من أفندى بالمدينة (انظر ص ٧٥)، ولا يغير منها حوار ودى مشبع بالمجاملات، يدور - فى لحظات عابرة - بين بعض هؤلاء الريفيين وبعض المتعاملين معهم من أبناء المدينة، عندما ينتظم عقد الكلام، ويتلاقى «الزمان والناس، القرى والمدائن، ما المدينة إلا شجرة جذورها فى الريف» (ص١٢٠). وهذه العلاقة الواضحة بالمدينة تجعلها محض مكان للزيارة فى وقت معلوم، لابد بعده من العودة إلى «الأرض» (انظر ص ١٣٣). فى هذه الزيارة العابرة يرحل الريفيون حشوداً، يتحركون خلال حوارى المدنية أو - بعبارة الراوى - «يسرحون فى دورة المدينة الدموية حتى الشعيرات الدقيقة» (ص١٦٨)، ولكن سرعان ما يتراجعون إلى عالمهم، فى زمنهم

المقيم، يتذكرون المدينة من موقع ناء عنها، يتهكمون عليها ويسبونها، بانتظار موعد آخر ليوم «المولد» الجديد، وزيارة أخرى للمدينة تمدهم بأسباب جديدة للتهكم والسباب، فى دورة تكاد تكون خالدة.

- ٢ -

يلوح تضاد الريف/المدينة، أيضاً، فى روايتى عبد الفتاح الجمل (الخوف)[٢٤] و(محب)[٢٥]، فى تناول يجعل طرفى هذه الثنائية موقعين لا يمكن أن يلتقيا، إن لم يجعلهما متعاديين.

فى (الخوف) يمثل هذا التضاد هاجساً أساسياً ومحوراً بنائياً تنهض عليه الرواية؛ إذ تتجسد قرية «محب» فى جانب، وتتجسد المدينة المجاورة لها ثم القاهرة/العاصمة النائية فى جانب ثان، فيما يشبه «دولتين» منفصلتين لكل منهما عالمها ومجالها ونظامها وحدودها، حيث يقول الراوى - مثلا - إن هناك «المياه الإقليمية لدولة محب» و«المياه الإقليمية للمدينة» (انظر ص ٥٣).

يرصد الراوى، المنتمى إلى «محب»، عالمها من داخل «حدودها»، خلال تناول وتجربة تمر بها هذه القرية بعد أن سيطر عليها الخوف من كلاب مسعورة تكاثرت بسرعة، وباتت تحتل القرية فور حلول الليل. وفى فصول الرواية (المكونة من اثنى عشر فصلاً مرقمة، يقوم كل واحد منها على تقسيم لمقاطع داخلية بينها فواصل، ويرتبط بعضها بتمثل تقنيات المسرح، ويتمثل بعضها مكونات المحاكمة القضائية) «يناقش» أبناء القرية «قضية» الكلاب التى أغارت على «حدودهم». ثم خلال قراءة شيخ البلد «دفتر الأحوال» يتم «عرض» تفاصيل تكشف عوالم الشخصيات المتنوعة بالرواية وعالم القرية كله، ثم علاقة هذا العالم بذلك العالم النقيض، البعيد/القريب، الذى يبدأ حيث تنتهى حدود القرية، أو حيث تبدأ حدود المدينة.

ترتبط ملامح المدينة، أول ما ترتبط، بكونها سبب الاستنزاف الأكبر لقرية محب، فيما يشير الراوى وفيما تؤكد أقوال الشخصيات. يأتى الباعة الدين يأتون من المدينة بعد أن «يعصروا محب حتى لا يتبقى فيها ندعة، بعد أن تعصر نفايات المدينة أنفاس محب الواهنة» (ص١٧). و«الشيخ متولى» يقول إن «المدينة ترهقنا بالجزية والغش والنشل (...) وجهاء المدينة يسيل لعابهم دائماً» (ص٦٢). و«شعب» محب - لاحظ صيغة الحديث عن «وطن» مستقل - يقول، بصوت جمعى، إن «الورشة فى الشطوط [قرب القرية] تعصر العرق والمعرض فى البندر يبيع العرق» (ص ٦٩). و«ياسين الفران» يخرج «فى ضحى القرية إلى فرن المدينة، والفرن يشويه» (ص٨٥). وعبد العظيم - فيما يقول عنه العسراوى - «عبد العظيم تقيأته المدينة بالنهار، وتعشت به فى الليل» (ص٦٧).

هذا الاستنزاف من قبل المدينة للقرية يؤكد ويغذى علاقة التضاد بينهما، ويصل هذا التضاد إلى «الكلاب» - مصدر «الخوف» فى الرواية كلها - التى تختلف سلوكاتها وأنواعها من المدينة للقرية، فالراوى - بضمير جمعى - يقول إن «الكلاب فى قريتنا ليس ككلاب المدينة» (ص٦)، وشاعر الربابة يقص حكاية عن كلب قروى عليل سافر إلى «مصر» (القاهرة) فتلقى ضربة مميتة هناك، فهو ليس «ككلاب مصر» المدللة - الشرسة رغم هذا التدليل: «وأنت يا أزعر الكلب يا زعلوك، فين تروح بين الملوك» (ص١١٨، ١١٩).

مع هذا التضاد بين المدينة وناسها وكلابها وبين «محب» وناسها وكلابها، قد يحلم بعض أبناء محب بمغامرة السفر إلى المدينة، «لتحقيق الثراء العاجل فى الحياة» (ص٥٥). ولكن من يقوم بهذه المغامرة، على مستوى الفعل وليس على مستوى الحلم، لا ينجح سوى فى الانخراط داخل دائرة الذين تستنزفهم المدينة، بلا أدنى أمل فى تحقيق «ثراء عاجل

فى الحياة»، حيث يعمل أعمالاً «تسمح» له المدينة بالقيام بها: «بائع سريح» أو «فران» أو «صرماتى». وبعيداً عن هؤلاء «المغامرين»، يظل أهل محب داخل حدود «مياههم الإقليمية»، يعانون استنزاف المدينة، ويكابدون سطوة الخوف المطبق المسيطر.

يتجسد هذا الخوف خلال مستويات عدة، بدءا من كونه إحساساً فطرياً غريزياً، إلى كونه - بعد تراكمه وتوطنه فى الخلية - «ديدباناً فى ظلام العصور والأحقاب المتعاقبة» (ص٤٣). ويتصل هذا الخوف، فيما يتصل، بكون «محب» قد أضحت فريسة مزدوجة لمفترسين اثنين: للكلاب، ولتلك المدينة القادرة، من «دولتها» القريبة/البعيدة، على أن تمد أنيابها القادرة على الوصول إلى «شعب محب».

ثالثاً: اقتراب المدينة

تندرج روايات شوقى عبد الحكيم (دم ابن يعقوب) وأحمد الشيخ (الناس فى كفر عسكر - أولاد عوف) و(حكاية شوق) و(حكايات المدندش) فيما يمكن تسميته «اقتراب المدينة» من خارجها. فالمدينة التى لاحت نائية فى الروايات السابقة، منتمية إلى عالم مفارق أو عالم نقيض، تبدو قريبة فى هذه الروايات بأكثر من معنى. فى (دم ابن يعقوب) تطل المدينة الكبيرة على عالم مدينة إقليمية ذات مسحة ريفية، فيما يشبه تناول «متصل ريفى - حضرى». وفى روايات (الناس فى كفر عسكر) و(حكاية شوق) و(حكايات المدندش) - التى تمثل ثلاثية لعالم متصل - تبدأ المدينة، التى كانت نائية فى زمن مرجع بعينه، فى الاقتراب أو «الزحف» من/على الريف، فى زمن مرجع آخر.

- ١ -

فى (دم ابن يعقوب)[٢٦] يتحقق اقتراب المدينة من الريف خلال تداخل عالميهما فى «بلدة» أو مدينة إقليمية بمحافظة «الفيوم» تمثل تعبيراً عن «متصل ريفى حضرى»، ويتم ذلك خلال تناول روائى يتسم بنزوع فولكلورى وأنثروبولوچى معا.

تتحرك أحداث الرواية بين هذه المدينة الصغيرة و«عزبة» تنتقل إليها فرقة تمثيل شعبى لتؤدى «بعض الأفصال» فى حفل زواج، وتقترن هذه الأحداث بشخصيتين تمثلان بؤرتين مركزيتين بالرواية : «التلميذ» و«يوسف» - الصحفى الإقليمى، خلال ترديد لقصة يوسف النبى ابن يعقوب - لاحظ عنوان الرواية - يتجسد فى استلهام المواويل المنتمية إلى الحكاية الشعبية «يوسف وزليخة»، وفى إحالات عدة إلى مفردات هذه الحكاية (انظر الرواية ص١٢٣ مثلا).

ورغم مركزية شخصيتى «التلميذ» و«يوسف»، فالعالم متناثر فى الرواية بين كثير من الحكايات والاستطرادات والتفريعات الجانبية (تعبيراً عن تمثل تقنية «القص التفريعى» فى قطاع كبير من أعمال شعبية متوارثة). لا يجمع بين هذه الحكايات والاستطرادات غير خيوط متصلة بأعضاء وعضوات فرقة التمثيل، وأغلبهم/ أغلبهن قادمون وقادمات من قرى وعزب نائية، إلى هذه المدينة الصغيرة، لم يعودوا مرتبطين بهذه القرى والعزب إلا خلال زيارات خاطفة، حيث يرون - فى العالم الذى انقطعوا عنه - «الأشياء أكثر قتامة. والشوارع ضوؤها خافت. والحركة أقل والناس ينامون بعد العشاء» (ص ١٣٢).

صاغ هذه النقلة، بين عالم الريف الذى تنائى وعالم المدينة الإقليمية الراهن، ميادين، ومقاه وشارع كبير وقيلات للموظفين والأعيان (انظر ص٥ وص١٤). ولكن، مع هذه المفردات، لا تزال هذه «المدينة» «صغيرة»

بالمقارنة بمدينة أخرى كبيرة بعيدة، هى االقاهرة (انظر ص٤٠)، فلا تزال - بهذه المدينة الصغيرة - تترى مشاهد تفصح عن حضور ريفى ما؛ حيث المشهد اليومى المتكرر لفلاح يعبر شوارع المدينة ممتطياً جاموسته (انظر ص ٥١)، و«طابور طويل غريب من الجاموس والماعز وجمل» يعبر هذه الشوارع أيضا (الصفحة نفسها)، وحيث يتجاور دائما - فى الزحام النسبى لبعض أماكن هذه المدينة - «الأفندية» و«صبيان المدارس» و«النساء الفلاحات» (انظر ص ١٤١).

بعيداً عن علاقات هذه المدينة (التى نجحت، رغم طابعها هذا، غير المنفصل تماماً عن الريف، فى أن تنأى بسكان العزب والقرى عن عالمهم القديم، الشاحب الراكد، الآن) تقع «المدينة الكبيرة»، بصورتها الغامضة المتحررة - التى جاوز تحررها تحرر حى الغوازى نفسه داخل المدينة الإقليمية - وبمشاهدها المبهرة إلى حد الدوار. يرتحل ممثل وممثلة، فى «فصل» من الأفصال التى يؤديها أعضاء الفرقة، إلى هذه المدينة الكبيرة بسرعة وفيما يشبه الحلم «ليتفرجا على الدنيا». هكذا يركبان طائرة متخيلة تشبه «الحدأة»، ويحطان بهذه المدينة فيريان «السرايات والدكاكين ومحلات الأكل، والزحام الذى ليس له نظير»، ومن «الأعاجيب» التى يريانها بهذه المدينة الكبيرة، ومن الأزيز المتخيل لطائرة متخيلة، سوف ينتهى المشهد بدوار متخيل تشعر به الممثلة، فيصيح الممثل طالباً النجدة المتعارفة فى عالمه: «نشادر ولمونة»، كى تفيق رفيقته من دوار المدينة الكبيرة ومشاهدها.

يضع هذا الدوار خاتمة للحلم بالمدينة الكبيرة، ويعود بالحالمين - وبمشاهدى هذا الحلم من المتفرجين - إلى عالمهم الخاص، الذى قد يتماس - فى جانب ما - مع عالم المدينة الكبيرة، ولكنه لا يصبح - أبداً - جزءا منه.

- ٢ -

وترصد روايات أحمد الشيخ (الناس فى كفر عسكر - أولاد عوف)[٢٧] و(حكاية شوق)[٢٨] و(حكايات المدندش)[٢٩] المدينة خلال انتقال يتم على مدى زمنى طويل، يبدأ من تناول «آليات دفاعية» تستخدمها جماعة قروية تسعى إلى الحفاظ على روابطها فى مواجهة عالم المدينة، فتسخر من هذا العالم وتبتر من أعضائها من يقترب منه أو من ينتمى إليه، ثم ينتهى إلى الاستسلام لزحف هذا العالم واقترابه. وخلال هذا التحول، من استبعاد المدينة إلى قبولها، تترى صور متعددة ومتناقضة للمدينة، مرتبطة بما يطرأ خلال هذا التحول من ملابسات، من ناحية، ومتأثرة بـ«وجهات النظر» الخاصة بالرواة المتعددين، فى هذه الروايات الثلاث، من ناحية أخرى.

«الكفر» الريفى، المجسد فى الروايات الثلاث، تتأسس العلاقات فيه على منحى قبلى أو شبه قبلى: «آل عوف» فى مواجهة «آل شلبى». تمتد وقائع هذه المواجهة، التى تصل إلى حد القتل المتبادل، فى الروايات الثلاث، بما يجعل الكفر ينقسم إلى عالمين متعاديين، وإن ظل أبناء هذا الكفر لفترة - فى الرواية الأولى ثم الثانية، إلى حد ما - يحاولون أن يكونوا «يدا» واحدة فى مواجهة ما يأتى من المدينة، وفى مواجهة من ينفصل عن الكفر لينخرط فى عالمها.

تبدأ أولى هذه الروايات (الناس فى كفر عسكر) بتأكيد رفض الكفر للمدينة ونأيه عنها ونأيها عنه، وتنتهى ثالثة هذه الروايات (حكايات المدندش) بالتعبير عن تلاشى هذا الرفض خلال تغيرات توالت وتراكمت عبر العقود، ثم استشرت فى عقد السبعينيات من القرن العشرين، وإن صيغت هذه التغيرات مرتبطة براوٍ فرد، بعينه، «المدندش»، الوحيد الذى لم تمسه هذه التغيرات، والوحيد الذى ظل يرفضها. قبل تلاشى هذا الرفض،

فيما يقول المدندش، كانت المسافة شاسعة بين الكفر والمدينة؛ فمن ذهب إليها وسعى إلى أن يصبح جزءا منها يكون قد استسلم لها وانقاد لغواية أهلها: «لبّسوه بدلة وغيّروه فصار منهم، يخصنا منه اسمه وكسمه، لكن بيننا وبينه حدودا» («حكايات المدندش»، ص ٤٩). وتؤكد (حكاية شوق) هذا المعنى نفسه؛ إذ يخرج «حسن» إلى المدينة وقد انفصل عن الكفر: «قالوا إنه باع الأرض والكفر والابن والدار فباعته الأرض ولفظته الدار ونساه الابن وكل أهل الكفر» («حكاية شوق»، ص ٢٥).

في زمن آخر، تقتحم المدينة الكفر، فتتزايد على حدوده البنايات الخرسانية والبوابات الحديدية، ويستبدل مشهد عيدان القمح أو الذرة أو القطن بمشهد «أسياخ الحديد الطالعة من العواميد الخرسانية المنصوبة فوق البنايات» («حكايات المدندش»، ص ١٠٩)، وذلك عندما تناءى الزمن المرجع عن فترة السنوات البعيدة التى كانت فيها المظاهرات تهتف: «يحيا سعد»، واقترب ذلك «الزمن البرانى» - مثل النقود المزيفة - الذى «فتح السادات للخلق بابه فتبدلوا ورطنوا بلهجات غريبة» (حكايات المدندش»، ص ٢٠).

ولكن، بين الزمنين، بين نأى المدينة وقبل صورتها الزاحفة المقتربة الأخيرة، يرى حسن عوف، الابن المبتور من عالم الكفر، أن المدينة «مكان نظيف ومشرق» («الناس فى كفر عسكر»، ص ١٣)، وإن كرهها - بعد أن فقد ابنه فيها - واضطر إلى أن يصوغ لحياته شعاراً جديداً: «نار الكفر ولا جنة مصر» («الناس..»، ص٢٦). ويرى صالح أن المدينة تستنزف - فيما تستنزف - الكفر وأبناءه، تستحوذ دونهم على كل الخيرات (انظر «الناس..»، ص١٢٨)، كما يرى أهلها جبناء : «ناس المدن يخافون من خيالهم ولا يقدرون على مواجهة أحد» («الناس..» ص١٨٩). ويقرن عمه هذاالجبن بخفة العقول، فالشاى هناك، بالمدن، خفيف مثل عقول أهلها

(«الناس..»، ص ١٢٢). أما «شوق»، فترى المدينة حافلة بكل عجيب ومدهش وممتع للنظر ومخيف قليلاً: فالمدينة «براح (...) ترام وأسواق لا تنفض ونساء بملاءات وبراقع وأفندية بطرابيش وعساكر سلطة» (حكاية شوق»، ص ١٤٩)، فيها «الميادين البراح والنيل العريض ودكاكين التجار والعمائر العالية الفسيحة» («حكاية شوق»، ص١٥١).

يرحل بعض أهل الكفر إلى المدينة، فيما قبل زحفها نحوهم، سعياً وراء وظيفة حكومية (انظر «حكايات المدندش» ص ١٣)، أو للبحث عن النقود أو «الورق الأخضر» (ص١٩)، أو لزيارة الحسين (ص٢٢) أو للحصول على علاج طبى لا يتيحه الكفر (ص ٣٩) أو لتلقى العلم (ص٥٤ و١٠٣). ولكن كل هؤلاء الراحلين لم يكونوا غير أفراد خاضوا تجارب عارضة وعادوا خائبين، أو نجحت تجاربهم فبترهم أهل الكفر الذين ظلوا متجذرين فى أرضهم، كل واحد منهم - فيما يقول «المدندش» - يشعر أنه «مثل بذرة أو حبة مدفوسة فى طين الكفر خروجها موت وفناء» (حكايات المدندش»، ص٦٢).

المدندش، الشاهد - الذى لا يتغير - على كل تغير، «الرجل الذى شهد الأزمنة وهى تتوالى وعمادة الكفر وهى تنتقل من دوار إلى دوار(...) الشاهد الباقى من الزمن القديم» («حكايات المدندش»، ص١١٠) يتخذ تكأة لرصد تغير الكفر، واقتراب المدينة منه، من موقع ينظر بريبة وأسى، معاً، لهذا التغير وهذا الاقتراب. يظل المدندش ثابتاً فى مكانه، «دون أمل فى أن أتبدل مثل كل شئ يتبدل فى كفرنا» - بعبارته (ص١١٦) - راصداً تحولات العالم من حوله بحس مرثية واضح.

خلال هذه التحولات، التى يصبح معها «لون» الكفر نفسه متغيرا مراوغا («كفرنا البرتقالى»، «كفرنا الأخضر»، «كفرنا الليمونى»، «كفرنا الزهرى» - بعبارات المدندش)، يصعد «سلمان» وتصعد قيمه وتزداد

سطوته فى الكفر الذى آب إليه بعد غياب طويل؛ إذ غادره ضابطاً صغيراً ثم عاد إليه «حوتاً» من حيتان «حقبة الانفتاح». لا يسكن سلمان الكفر، وإنما يتخذ لنفسه سكنا دالاً على انتمائه بين عالمى الكفر والمدينة: «اختار سكنه بعيداً (...) فى نصف المسافة بين زمام الكفر وزمام البندر» («حكايات المدندش» ص ١١٣).

بمجئ سلمان، وتكالب الجميع - تقريباً - على السير فى ركابه، يكون «اقتحام» المدينة للريف قد تم؛ تكون المشاهد قد تغيرت، والقيم تبدلت، والفساد قد استشرى، فيما يرى المدندش، «الفرد» «الشاهد» الذى رصد هذا الاقتحام، منتمياً إلى عالمه المتضائل، متشبثا به، موسوما - فيما يرى الآخرون السائرون فى الركب الزاحف - بقدر من البلاهة.

هوامش

(١) يضاف إلى هذه الروايات رواية يحيى الطاهر عبدالله (الطوق والأسورة) ورواية بهاء طاهر (خالتي صفية والدير) وروايتا محمد البساطي (بيوت وراء الأشجار) و(صخب البحيرة). ورواية محمد جبريل (الأسوار).

(٢) صبري موسى (فساد الأمكنة)- ط. ثانية، مكتبة روز اليوسف، القاهرة، ١٩٧٦ - وقد نشرت مسلسلة فى «صباح الخير» خلال عامى ٦٩، ١٩٧٠، ثم نشرت طبعتها الأولى فى العدد ٢٠٤ من الكتاب الذهبى، القاهرة، يوليو ١٩٧٣.

(٣) فى هذا السياق يشير د. على شلش إلى مساهمة هذه الرواية «فى توسيع دائرة اهتمامات الرواية عندنا. فقد كانت هذه الاهتمامات، ولا زالت محصورة فى نطاق المدينة والقرية».
انظر د. على شلش (روايات عربية معاصرة)، سنلسلة كتابات نقدية ٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٠، ص ٦١.

(٤) انظر دراسة علاء الديب الملحقة بطبعة الرواية التى نتناولها (ص١٧١). وقد نشرت بعنوان «فساد الأمكنة»، مجلة «صباح الخير» القاهرة، يوليو ١٩٧٣.

(٥) راجع مقال على شلش الملحق بالرواية، ص ١٨٣. وقد نشر بمجلة «الكاتب»، القاهرة، فبراير ١٩٧٥.

(٦) انظر مقال غالب هلسا الملحق بالرواية، ص ١٨٧.

(٧) خيرى شلبى (السنيورة)، الهيئة العامة للكتاب، قصص مختارة، القاهرة، ١٩٧٨.

(٨) مجيد طوبيا (دوائر عدم الإمكان). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦.

(٩) مع استبدال الريف بالبداوة، فى قوله:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفى البداوة حسن غير مجلوب.

(١٠) يوسف القعيد (الحداد)، كتاب الطليعة (٢)، مطبعة الجبلاوى، القاهرة، ١٩٦٩.

(١١) يوسف القعيد (أخبار عزبة المنيسى)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

(١٢) يوسف القعيد (يحدث فى مصر الآن)، مطبعة دار أسامة، القاهرة، ١٩٧٧.

(١٣) انظر: د. على شلش (روايات عربية معاصرة)، سبق ذكره، ص ٤١.

(١٤) «الهامارتيا» هى نقطة الضعف فى شخصية البطل، التى لا تجعله كامل الفضيلة. انظر د. شكرى محمد عياد (البطل فى الأدب والأساطير)، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩.

(١٥) محمد البساطى (المؤلفات الكاملة - الروايات، التاجر والنقاش، المقهى الزجاجى، الأيام الصعبة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.

(١٦) نتوقف، هنا، عند الروايات الثلاث الأولى فحسب، فالروايتان الأخيرتان تمثلان استمراراً

لتناول المدينة نفسه فى هذه الروايات الثلاث الأولى.

(١٧) عبد الحكيم قاسم (أيام الأنسان السبعة)، ط. ثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول ٥٢، القاهرة، مايو ١٩٨٨.

(١٨) ربما يدعم هذه السمة ملاحظات حول معايشة الكاتب «فعلياً وواقعياً» «الأرض والفلاح فى القرية المصرية». انظر : د. سيد حامد النساج (بحوث ودراسات أدبية)، سلسلة «اقرأ» ٤٣٦ دار المعارف، القاهرة، يونيه ١٩٧٨، ص ١٤٩.

(١٩) انظر: د. محمد بدوى (الرواية الحديثة فى مصر - دراسة فى التشكيل والايديولوچيا)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ص ٢٦.

(٢٠) انظر: سامى خشبة «جيل الستينيات فى الرواية المصرية»، «فصول» مجلد ٢ عدد ٢، مارس ١٩٨٢.

(٢١) الرواية، بذلك، تجاوز وضعها بشكل مطمئن فى تصنيف يرى فيها «رواية ريفية» خالصة. عن مثل هذا التصنيف راجع: يوسف الشارونى (الرواية المصرية المعاصرة). كتاب الهلال ٨٦٨، دار الهلال، القاهرة، أبريل ١٩٧٣، ص ١٦.

(٢٢) يرتبط مولد السيد البدوى بأوائل شهر برمودة القبطى. وهذا التحديد لتاريخ المولد يرتبط بعادات البلاد الزراعية - فيما يرى د.أحمد أمين - ففى هذا التاريخ يخلو عمل الفلاحين من المواسم الزراعية ويكثر «المال فى جيوبهم»، مما يتيح لهم السفر لهذا المولد.

انظر: د. أحمد أمين (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٣، ص ٣٨٨.

(٢٣) تربط د. رضوى عاشور بين مدينة طنطا وهذا التوتر فى علاقة عبد العزيز وأهله، وتشير إلى نوع من «الانفصال» و«التحفظ» و«الرفض» يتشكل داخل عبد العزيز إزاء أهله مقترنا بهذه المدينة: «وفى القسم الرابع «الخدمة» يكون عبد العزيز طالبا بمدينة طنطا وهو يشعر بالانفصال عن أهله وبالرفض لهم»، «وفى القسم الثالث « السفر» نصل إلى الرحلة السنوية إلى طنطا (...) وفى هذا القسم أيضاً يصل عبد العزيز إلى شئ من التحفظ فى قبوله لأهله».

انظر: د. رضوى عاشور «زمن الأشواق والأسى»، مجلة «الطليعة»، السنة الثامنة، العدد العاشر، أكتوبر ١٩٧٢، ص١٤٩.

(٢٤) عبد الفتاح الجمل (الخوف)، مطبعة عبده وأنور أحمد، القاهرة ١٩٧٢.

(٢٥) عبد التفاح الجمل (محب)، روايات الهلال ٥١٧، دار الهلال، القاهرة، يناير ١٩٩٢.

ونكتفى هنا بتناول الرواية الأولى.

(٢٦) شوقى عبد الحكيم (دم ابن يعقوب)، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

(٢٧) أحمد الشيخ (الناس فى كفر عسكر - أولاد عوف)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، روايات مختارة، القاهرة، ١٩٧٩.

(٢٨) أحمد الشيخ (حكاية شوق)، روايات الهلال ٥١٣، دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١.

(٢٩) أحمد الشيخ (حكايات المدندش)، روايات الهلال ٥٦٦، دار الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٩٦.

الفصل الثانى
المدينـة فى المدينـة

أولاً: المدينة الشرقية

١ - «المدينة - القلعة»

١ - ١

تتناول رواية جمال الغيطانى (الزينى بركات)[١] عالم القاهرة فى فترة مفصلية من فترات تاريخها؛ إذ يركز زمنها المرجعى على سنوات تنتمى إلى بدايات القرن السادس عشر الميلادى، فترة دخول الأتراك إلى مصر. وتتخذ الرواية من تجارب مجموعة شخصيات، أهمها شخصية «الزينى بركات بن موسى» (الذى تولى - فى التاريخ المرجعى - حسبة االقاهرة وارتقى فى المناصب[٢]) تكأة للولوج إلى عالم كامل فى تاريخ مصر، يصعد ويزدهر، ولرصد عالم آخر يأفل ويذوى، انطلاقاً من محاولة موازاة زمن معاصر، مرتبط بفترة كتابة الرواية. وهذا التناول، بداهة، ينطلق من ملامح المدينة الشرقية فى تاريخها الوسيط، قبل أن يمسها أى تغير مرتبط بمدن الغرب.

تنبنى الرواية على «مفتتح» وستة «سرداقات»، يوازى أغلبها شخصيات بعينها: الزينى بركات (الذى سوف يصبح «استدار الأخيرة ومتولى الحسبة المصرية ووالى القاهرة والمتحدث عن الوجهين القبلى والبحرى»)، وعلى بن الجود (متولى الحسبة السابق)، وزكريا بن راضى

(الشهاب الأعظم، كبير البصاصين)، وسعيد الجهينى («المجاور» بالأزهر، القادم من قرية بعيدة، مريد الشيخ أبى السعود الجارحى)، الشيخ الجارحى (القطب الصوفى صاحب الكلمة المسموعة حتى من السلاطين أنفسهم). هؤلاء جميعاً، وغيرهم من شخصيات أقل حضوراً (منصور، ريحان، شهاب الحلبى، سماح) يمثلون مفاتيح لالتقاط مفردات عالم السلطة وما حولها، ونماذج دالة على أفول زمن امبراطورية المماليك المصرية، وتحول مصر كلها إلى محض ولاية تابعة للخلافة العثمانية[٣]، وتراجع االقاهرة «أم الدنيا وبستان الكون»، بكلمات تقرير كبير بصاصى الديار المصرية (انظر الرواية، ص ١٩٨٦)، من عاصمة تلك الإمبراطورية الكبرى إلى محض مدينة كبيرة من مدن الشرق.

تتحرك الرواية حركة أساسية بين أماكن بعينها مسماة داخل القاهرة، من ناحية، وداخل القلعة من ناحية أخرى - رمز الحكم ومقره ومركز سلطاته العسكرية والسياسية والإدارية جميعاً، قرونا عدة[٤]، والتى كانت السيطرة عليها تعنى السيطرة على مصر كلها[٥]. وفى هذه الحركة، تظل السلطة بعلاقاتها الخفية، بأقبيتها ودهاليزها الداخلية، حاضرة بطول الرواية، خلال تناول الحكام والمحكومين، والبصاصين ومطارديهم وضحاياهم، وخلال تناول المنازعات المتعددة بين المماليك والمماليك، وخلال «النداءات» التى تهبط من القلعة، مقر الحكام، إلى المدينة، ساحة الرعية. لكن هذا الحضور للسلطة، مع اختراق عالمها السرى، يظل متسماً بنوع من الغموض، تماماً كأسوار القلعة التى تشرف على المدينة من عل، ويراها سكان المدينة من كل اتجاه، راسخة وهائلة ومخوفة، ورمزاً للكتمان، لا تبين أسوارها أبداً عما يدور وراءها. إن هيمنة السلطة على كل ركن بالمدينة، ووضوح أسوار قلعة هذه السلطة، فى تلك الفترة من فترات «الإقطاع العسكرى» بمصر، هما تعبير عن خصوصية تندرج تحت

قانون وسم - خلال العصور الوسطى - كل سلطة مركزية وكل ديكتاتورية: قانون السرية[٦].

باختراق (الزينى بركات) هذه السرية، إذن، تكون قد اخترقت النواة الصلبة التى نهضت عليها أكبر إمبراطوريات الشرق فى تلك الفترة. وبحركة الرواية بين مبانى القلعة المحصنة وحارات القاهرة، تكون قد تحركت على ذلك المحور الخطير الذى دارت حوله علاقة المماليك بالشعب الذى ظلوا يحكمونه لفترة طويلة (من ١٢٥٠م إلى ١٥١٧م)، رغم انفصالهم عنه على مستويات شتى، قبل أن ينتقل الحكم من أيديهم إلى ولاة آخرين، سوف يتلقون أوامرهم من «الباب العالى»، وسوف يصوغون للقاهرة مصيراً آخر ومكانة أخرى[٧]، وسوف تصبح علاقة القلعة بالمدينة، مع هؤلاء الولاة، ذات طابع آخر[٨]، وإن لم تتخل عن بعدى الهيمنة والتسلط.

القاهرة، فى هذه الرواية، قاهرة التحول الاستثنائى. عن وجهها المهدد باقتحام الغزاة يقول الرحالة الذى تردد إليها أكثر من مرة: «وجه القاهرة غريب عنى، ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة (...) أرى وجه المدينة مريضاً يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل» (ص٩). وباقتراب الغزاة، سوف يقول عنها كبير البصاصين، زكريا بن راضى: «الحوارى مغلقة. الناس يسرعون إلى غير هدف» (ص٥). وسوف تغدو «بيوت المدينة كلها مغلقة، مرعوشة، تود لو توارت»(ص٩)، ثم تغدو «القاهرة (...) رجلاً معصوب العينين، مطروحاً فوق ظهره، ينتظر قدراً خفياً» (ص١٦). وبعد زوال هذا الترقب لخطر أو عنف مباغت؛ بعد استسلام القاهرة للعثمانيين، سوف يرى الرحالة نفسه «الأسى شفقاً كثيفاً فوق المدينة كأن البيوت نفسها أسالت أدمعاً»(ص٢٣٩).

مع وجوه المدينة هذه، فى زمن تحولها الاستثنائى، ترصد الرواية

المدينة بتكوينها المعروف خلال العصور الوسطى؛ بأحيائها وأسواقها وحماماتها ووكالاتها.. إلخ، وأيضاً بانقسامها إلى ثنائية معمارية حكمتها طيلة حوالى ستة قرون، بين السلطة والشعب[٩]، بين القلعة والمدينة: «تغرق البيوت فى نعاس طرى وتتأخر الشمس فى الوصول إلى حوارى الحسينية، الباطنية، الجمالية، والعطوف، بينما ترى واضحة من فوق أسوار وأبراج القلعة» (ص ١٨). إن القلعة، التى تشرق الشمس عليها أول ما تشرق، والتى كان موقعها قد اختير بوصفه أفضل المواقع من الناحية العسكرية والصحية معا[١٠]، سوف يتكشف عالمها شيئاً فشيئاً، لنشهد عزلتها وانغلاقها على عالم المتسلطين عليها - ومن ثم المهيمنين على مصر وعلى «توابعها» جميعاً - حيث لا يتسنى طلوعها إلا لهؤلاء، ولأفراد مختارين مكشوف كل ما بداخلهم (انظر ص ٦٧)، وحيث قصورها وقاعاتها وسجنها الرهيب، والعذاب الذى اشتهر به إلى حد يجعل الموت أملاً مرتجى[١١] (انظر الرواية ص ٥٢ و ص٢٥).

برصد صعد الزينى وازدهار نجمه وتحوله - داخل المدينة - إلى مادة من مواد الأخبار التى تتطاير، وقدرته على أن يمتلك القدرة على دخول القلعة والخروج منها: «تجئ الأخبار وتروح كموج البحر الكبير (...) الزينى نزل من القلعة»، «الزينى يطلع الآن إلى قاعة الدهيشة بالقلعة» (ص٤٥)... تكون الحجب قد كشفت عن عالم لم يكن مسموحا سوى بالتطلع إليه من بعيد، وتكون الرواية قد اخترقت المسافة الهائلة التى حكمت ثنائية القلعة/ المدينة.

فى الأعلى، حيث القلعة، تتحرك الرواية بين السجن و«قاعة الدهيشة»، و«البيسارية»، و«الطبلخانه».. إلخ. وفى الأسفل، حيث المدينة، تتحرك الرواية داخل سور المدينة الذى يحيط بها - وتقع القلعة على نقطة منه [١٢] - ويحميها فى فترة ثم يعجز عن حمايتها فى فترة أخرى؛ بين الحوارى

المغلقة والأحياء المتعددة و«كوم الجارح» - مقر الشيخ أبى السعود الجارحى - والأزهر وأبواب القاهرة المعروفة والأسواق والأسبلة والمقابر والبيوت. وهذه الحركة المزدوجة تقترن باختيار شخصية «المحتسب» نفسها، بما لها من سلطات[١٣]، وبما هو متاح لها من قدرة على التنقل بوصفها «واسطة» بين القلعة والمدينة. وتعتمد هذه الحركة على مادة تاريخية ثرية متاحة، تفيد من الوقائع المرجعية التى أوردتها الكتابات التاريخية عن تلك الفترة (كتاب ابن إياس «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» خصوصاً)، كما تفيد من استخدام اللغة التاريخية نفسها (مثل استخدام تعبيرات مسكوكة بعينها تتردد بكثرة لافتة فى نص ابن إياس: «تغير خاطر السلطان» - انظر الرواية ص١٩، «الناس (...) كالجراد المنتشر» - انظر الرواية ص ١٢)[١٤]، فضلاً عن إفادة رصد هذه الوقائع من صياغة «اللغة البصرية» التى كان الاحتفاء بها واضحاً فى عالم المدينة - القاهرة - فى تلك الفترة؛ حيث الاهتمام بألوان الملابس وأشكالها بوصفها تعبيراً عن انتماءات متباينة لأديان أو مكانات مختلفة (راجع الرواية ص٥٣ مثلا)، بالإضافة إلى الإفادة من لغة «المنادى» - وسيلة الإعلام الرسمية المعروفة آنذاك - الذى يطوف بالمدينة ناشراً تعليمات أو أخباراً بعينها، فيتمثل سرد الرواية لغة هذا المنادى فى مساحات عدة بالرواية.

هذا العالم التاريخى، المتمركز حول ثنائية القلعة/المدينة، بصياغاته هذه، قد ينفتح على ثنائية أخرى تتمثل فى المدينة/الريف، كانت بارزة أيضاً فى نظام «الإقطاعات العسكرية» الذى عرفته مصر فى تلك الفترة، فتشير الرواية -مثلا- إلى إقطاع زكريا بن راضى فى «سرياقوس»، أو إلى الفقر المدقع والإتاوات الباهظة التى تدفع بعض الفلاحين للرحيل إلى المدينة «ليجهر بالشكوى» (انظر الرواية ص٤٠). ولكن مثل هذه الإشارات

تظل -فى الرواية- محض إطلالات خاطفة على عالم لا نراه، يأتى نائياً تماماً عن ثنائية القلعة/المدينة (وقد كانت هذه الثنائية الأخرى، المدنية/الريف، جزءا من التناول الأساسى فى رواية سعد مكاوى «السائرون نياما» التى نشرت قبل «الزينى بركات» بسنوات عدة[١٥] وكانت مهاداً لها على مستويات متنوعة).

مع الاحتفاء برصد ثنائية القلعة/المدينة، ومع الاحتفاء بالتفاصيل التى تجد لها سنداً مرجعياً فى المكونات التاريخية للمدينة الشرقية، فرواية (الزينى بركات) تحفل بما يجعلها «تناولاً فنياً خالصاً». فقصص الحب والإحباط والتسلط والخيانة، وتجارب «المكابدة الروحية» التى تنطوى عليها الرواية واللغة المشبعة بعلاقات شعرية، كلها تمثل جزءا مما ينأى بها عن مهمة «نقل» التاريخ، أو رسم صورة دقيقة عن الفترة الأخيرة من حكم المماليك، أو رصد ملامح متفق عليها للقاهرة فى تلك الفترة. والقاهرة، التى توالت صورها قبيل هزيمة المماليك وبعدها فى الرواية، للرحالة ولبعض البصاصين، سوف تتخذ ملامح أخرى، ذات طابع شعرى تقريباً[١٦]، لعاشق فرد خائب، يرى «السواد يلف المدينة» (انظر الرواية ص ٢٣٥)، وهذه الرؤية المتغيرة للمدينة ترتد إلى أسباب داخلية خاصة أكثر مما هى موضوعية مرتبطة بما تعانيه المدينة بالفعل، خلال تحولها الاستثنائى، وسقوطها وسقوط قلعتها، معاً، لغزاة سوف يؤثرون - تأثيراً كبيراً - فيهما.

١ - ٢

تتحرك رواية محمد جبريل (قلعة الجبل)[١٧]. فى مجال العالم التاريخى نفسه للمدينة الشرقية، مركزة أيضاً على ثنائية القلعة/المدينة، وتنهض على الاهتمام نفسه - الذى وضح فى (الزينى بركات) - بعلاقة السلطة/الشعب، وإن لم تقترن بزمن مرجعي محدد يمكن رده إلى سنوات

بعينها، رغم الإشارات الواضحة بالرواية إلى بعض ملامح العصر المملوكي[١٨].

رغبة السلطان، رأس قلعة الجبل، في امتلاك «عائشة» الجميلة، المتزوجة التي تسكن بالمدينة، ثم السعي إلى تحقيق هذه الرغبة (فعدم تحقيقها يمثل انتهاكاً لقانون القوة الذي بمقتضاه تهيمن القلعة على كل من بالمدينة وعلى كل ما فيها) يمثلان - هذه الرغبة ثم هذا السعي إلى تحقيقها - المحور الأساسي في هذه الرواية. يتخلص السلطان من أهل عائشة؛ الجزء الذي يتم التركيز عليه - في الرواية - من رعية المدينة: زوجها وأبيها وخالها، ثم يأخذها عنوة لتقيم معه بالقلعة (لقد صعدت، إذن، ابنة المدينة من مكان المحكومين إلى مكان الحكام، لكن دونما اختيار ودونما رغبة)، كما يعاقب السلطان كل من يحاول مساعدتها. وهكذا يصبح لقاء القلعة/المدينة، في هذه الرواية، نوعا من «اختبار» العلاقة التقليدية القائمة بينهما: الهيمنة والسيطرة والامتلاك من قبَل الأولى، والخضوع والاستسلام والخنوع من قبل الثانية.

تبدأ الرواية بمفتتح عن إنشاء القلعة (انظر الرواية ص٧) مأخوذ بتصرف عن نقش فعلي كشف عنه المستشرق الفرنسي بول كازانوفا - أهم من درسوا القلعة - يؤكد ما أومأ إليه عنوان الرواية من اتخاذ القلعة بؤرة مركزية على المستوى الفني. ثم تترى، داخل فصول الرواية الأربعة عشر - التي يعتمد بعضها تقسيماً داخلياً يستخدم عناوين تنطوي، بحد ذاتها، على وقائع وأحداث - صور متعددة للقلعة، كلها تؤكد معاني التسلط والقهر والهيمنة على المدينة، والانفصال عنها والتعالي عليها (رغم حصار هذه القلعة أحياناً من قبل بعض المتمردين - انظر الرواية ص ١١٧). كما تترى، في المقابل، صور أخرى للمدينة ترتبط بالفقر والخوف والاستسلام المتصل، مع التمرد العابر أحياناً الذي تمنح فيه الرواية -

مفيدة من مسافة مفترضة بين الحقيقة الفنية والحقيقة التاريخية - دوراً أكبر للشعب (انظر الرواية ص ١٠٤)[١٩].

القلعة، منطلق الرغبة التى تتحكم فى مسار أحداث الرواية، تمثل مفرداتها مادة متنوعة لحركة السرد. تحرص الرواية على أن تقدم بعض الحقائق عن ملامح ارتبطت بهذه القلعة، مثل انقسامها - داخلياً - إلى «مدينتين؛ سلطانية وعسكرية»[٢٠]، ومثل تعدد مكوناتها وأجزائها (.. طباق المماليك، والقصور الجوانية، وجامع سارية، وبئر يوسف، وجامع السلطان قلاوون، وبئر السواقى السبع.. إلخ. انظر الرواية ص ٦٩). فضلا عن التوقف عند المفردة الأساسية التى تمثل حدا فاصلا بين القلعة والعالم الخارجى الذى تهيمن عليه؛ أى أسوار القلعة نفسها، بما فيها من «أبراج» و«مزاغل» (انظر الرواية ص ٨٦).

والمدينة، موطن تحقيق هذه الرغبة، تمثل بدورها ساحة يجوبها العالم الروائى، يتحرك بين بعض مفرداتها ويشير إشارات عابرة إلى بعض مفرداتها الأخرى: «الجوامع (...) والزوايا والتكايا والأربطة (...) والمدارس (...) والخانقاوات والبيمارستانات والمكاتب والأسبلة (...) والقياسر والرباع (...) والأسواق (...) والخانات» (الرواية ص ٢١، وانظر أيضاً ص ١١٥).

السيطرة أو الهيمنة هى المعلم الوحيد لعلاقة القلعة بالمدينة، كما تشير الرواية بوضوح (انظر ص ١٢٩). لا تستطيع المدينة ، فى ظل هذه العلاقة ، سوى أن ترسل الشكوى التى لا يحفل بها أحد، أو ترجم أسوار القلعة الضخمة الراسخة بالأحجار الصغيرة. ودائماً، تحت القلعة، الحافلة بمباهج الحياة داخلها، تظل المدينة مطروحة مستسلمة، تعيش حياة «قاسية شوهاء» (ص١٢١).

بين العالمين المتناقضين تتحرك عائشة بين مكانين، دونما إرادة،

حركة محكومة بما يتيحه لها صاحب الشهوة فيها ومالك النفوذ على من حولها؛ بين مكان فى المدينة تربت على حبه والانتماء إليه، وقالت عنه بوضوح: «أحب أن أظل فى حدرة الحنة» (ص١٣٨)، ومكان آخر لم تنتم إليه أبداً، سيقت إليه ولم تر فيه - على مباهجه - أكثر من سجن؛ القلعة بقصورها المترفة. وإلى أن تأتى الطعنة الغامضة، مجهولة المصدر، بخنجر مسموم يعرف غايته، إلى صدر السلطان؛ سوف تظل عائشة تتحرك - جسدياً - فى المكان/السجن، بالقلعة، وتجول - روحياً - فى المكان/الانتماء بالمدينة، تكابد نأيها عن المكان الذى أحبته، كما تكابد فقدان أهلها الغائبين بالسجن أو بالموت، وقد تواروا فى «اللامكان». حضور «المكان/ الانتماء» فى الرواية يستدعى ملمحا من أهم ملامح المدينة الشرقية: التعارف داخل الحارة أو الخطة أو الحى الشعبى (انظر الرواية ص ٢٤)، وإن شهد هذا المكان أيضا ملامح قاسية عرفها أغلب مدن العصور الوسيطة؛ الأمراض الوبائية القادرة على أن تعيد الإنسان إلى ما قبل كل تحضر (انظر الرواية ص٥٠). كذلك يستدعى هذا المكان قسمات أخرى للمدينة الشرقية، مثل مواكب الاحتفالات ومواكب الإشهار (انظر الرواية صفحات ٦٣، ٧٥، ٨٩)، بما يؤكد المشهد البصرى بهذه المدينة. يعبر حضور «المكان/الانتماء» هذا عن عالم المدينة، مثلما يعبر حضور «المكان/السجن» عن النواة العسكرية/ السياسية/ الإدارية التى هيمنت على عالم هذه المدينة. ومن تناول المدينة ونواتها، فى انفصالهما وفى تضادهما، تومئ (رجل القلعة) - كما أومأت (الزينى بركات)، وكما أومأت من قبلهما (السائرون نياماً) - إلى قضية ديكتاتورية السلطة التى كانت قائمة فى مدينة العصور الوسطى، كما كانت قائمة - بشكل أو بآخر - فى زمن كتابة هذه الروايات[٢١].

٢ - «المدينة - الزقاق»

تتمحور رواية صالح مرسى (زقاق السيد البلطى)[٢٢] حول «الزقاق» الذى كان جزءا من تكوين المدينة الشرقية، فتتخذه مركزاً بنائياً فنياً. وهذا الزقاق، الذى يقترن فى الرواية بمدينة ساحلية مسماة (الإسكندرية)، فى زمن مرجع بعينه (بداية الثلاثينيات من القرن العشرين)، يمثل إطاراً جمعياً يفصل عالمه عن كل عالم آخر، ويؤكد شعوراً واضحاً بالانتماء بداخله، بحيث يبدو هذا الزقاق مستقلاً بأعرافه وتقاليده، وخرافاته وأساطيره، وأحلامه وهمومه،، عن ذلك العالم «الآخر» خارجه الذى يلوح كأنه «عالم أغيار»، يُشار إليه، ويتم الاتصال به، ولكن يصعب الاندماج فيه. والزقاق فى الرواية، بهذا المعنى، يستعيد دلالاته فى المدينة الإسلامية القديمة، حيث كان قائماً فيها على نوع من التضامن بين سكانه، وكان هذا التضامن جزءا من انتماء هؤلاء السكان «إلى أصل عرقى أو قبلى أو عصبوى مشترك»، بما جعل كل فرد من هؤلاء السكان فى الزقاق «يعتبر نفسه عضواً فى هذه الجماعة شبه العائلية أكثر مما هو فرد وشخص قائم بذاته»[٢٣].

ينتمى هذا الزقاق إلى البحر بالقدر نفسه الذى ينتمى به إلى المدينة. يتجاذب الزقاق كل من البحر والمدينة فيبدو نتاجاً لتفاعلهما معاً، ومحصلة لحوار طرفى ثنائية قائمة بينهما داخل الرواية، خصوصاً بالليل، حين تهجع المدينة وتلوح - مع ذلك - أضواؤها التى تشيع نوعاً من الفتنة والبهجة، بينما يبدو البحر أفقاً معتماً من غموضٍ خطرٍ لا يحد. وبينما يقترن البحر بأخطاره الخاصة، وبنوبات غضبه المؤثرة فى حياة الصيادين الذين يمارس أغلبهم عمله بالليل، فإن المدينة بخياتها الآمنة نسبياً، (ص٦٠) تبدو - خارج عالم الصيد المتقلب الخطر - شديدة الثبات والدعة، مفتوحة وواعدة بالمتعة والترف لمن يبتغيهما أو لمن يقدر على دفع

مقابلهما (غالباً من غير الصيادين الفقراء، ساكنى الزقاق).

تشير الرواية إلى موقع الزقاق بين أحياء المدينة وإلى ما يحدّه من هذه الأحياء (وكالة الليمون، حى السيالة، مسجد المرسى «أبو» العباس، حارة السعداوى - انظر ص٥٧ وص٩٨)، بما يجعل الزقاق - على مستوى ما - جزءا من هذه المدينة. تهدأ الحركة فى الزقاق أو تثور كما تهدأ فى المدينة أو تثور: «ودبت الحركة فى شوارع المدينة وحواريها كما دبت فى زقاق السيد البلطى.. إلخ» (ص١٤). ولكن، على مستوى آخر، يظل هذا الزقاق منفصلاً - أو، على الأقل، مستقلاً - عن الأحياء المحيطة به، معيداً - فى زمن حديث - سيرة المدينة الشرقية القديمة، خاضعاً لما يفرضه عليه أصحابه/ ساكنه (آل البلطى أو «البلطية») الذين يبدون - كما يبدو الزقاق نفسه - شخصية واحدة، لها أخلاقياتها المحددة، وسبلها الخاصة فى مواجهة الأخطار التى تتهددها. إن الزقاق، بهذا المعنى، يصبح تمثيلاً لنمط اجتماعى/ قيمى/ أخلاقى بعينه: «فالتقاليد عند آل البلطى أمر له قداسته» (ص٧٨)، وهم «لا يزوجون بناتهم من أغراب» (ص٧٩)، و«الحب فى زقاق السيد البلطى سلعة محرمة» (ص١٢). هذا النمط الذى يحياه الزقاق وأصحابه، صائغو الحياة فيه، بات علامة على الزقاق وعليهم، فى آن. هم يمنحون الزقاق اسمه، كما يمنحهم هو - خارجياً - البيوت والجدران التى تأويهم، ويهبهم - داخلياً - الإحساس بالانتماء الذى يحول دون تناثرهم أو ضياعهم فى أى مكان آخر. يقترنون بالزقاق كما يقترن هو بهم؛ لا يستطيعون الحياة خارجه كما يفقد هو - دونهم - هويته : «فراق الزقاق عند أهله كفراق الحياة سواء بسواء» (ص٩١). وهذا القران بين الزقاق وأهله لا يوضع حتى موضع اختبار من بعض الشخصيات، كما كان الأمر فى رواية نجيب محفوظ (زقاق المدق) التى افتتحت - قبل عقود - هذا التناول فى هذه الرواية .

آل البلطى صيادون كالصيادين، ولكنهم محاطون بما يمايز بينهم وبين كل صيادين آخرين. يبدأ هذا التمايز من تلك الهالة شبه الأسطورية التى تلتف حول ذكرى «السيد البلطى» الغائب ، الذى اختفى فجأة فى غيابات البحر، حيث - بهذا الاختفاء - «تعددت الأساطير وتكاثرت الحكايات» (ص٣٢) عنه، وهى حكايات «لا تفقد جدتها مهما قيلت أو أعيدت» (ص٣٢)؛ دائما « تجد من رجال الشاطئ ونسائه وعياله آذاناً صاغية »، ودائماً تتردد هذه الحكايات «فى المقاهى وعلى عتبات البيوت (...) وفى الغرز ومحال البوظة.. إلخ» (ص ص٣٢، ٣٣). وفى هذه الحكايات ما يؤكد سطوة السيد البلطى التى لم تكن تحد، بما جعله - مستعيدا هيمنة شيخ العشيرة القديم - يفرض أحكامه على الجميع (انظر ص٣٣)، وما يؤكد كونه تمثيلاً لمجموعة من القيم هى مضرب الأمثال فى العدل والشهامة والرجولة (الصفحة نفسها)، كما أن فى هذه الحكايات رصداً لتاريخ هذه الشخصية بموازاة تاريخ الزقاق نفسه؛ فالسيد البلطى هو غارس البذرة الأولى للحياة فى هذا الزقاق، ثم راعيها ومنميها فيما بعد، وبه - قبل اختفاءه المباغت - تشكلت واكتملت معالم وجود هذا الزقاق. وكما منح السيد البلطى أهله «المكان/المأوى»، منحهم أيضاً «المكان/العمل»؛ إذ انتزع لهم مساحة من البحر مجالاً للصيد: «المساحة التى تمتد عن يمين رأس التين شرقاً حتى نهاية شاطئ الأنفوشى وبداية الميناء الشرقى» (ص٣٢).

فى حاضر الرواية، فى زمن اكتمال أسطورة السيد البلطى واكتمال عطاياه أيضا، ينفتح الزقاق على عالم المدينة بالقدر المحدود الذى يتصل خلاله ساكنو الزقاق بهذا العالم؛ فمن الزقاق إلى «الرصيف» إلى «الحلقة» تدور حياة آل البلطى. وللباحث عن المتعة منهم ينفتح الزقاق على أماكن أخرى بالمدينة (المقاهى، الحانات «البوظات»، المواخير)، انفتاحاً عابراً

تماماً ومحدوداً تماماً. لكن هذا الحاضر؛ إذ يشرف على زمن محتمل، يبدو كأنه يجبر آل البلطى لا على انفتاح أكبر على المدينة فحسب، وإنما على انفتاح آخر، على مدن أخرى أكثر نأياً. هكذا يقود مرض حمودة البلطى بالربو، من ناحية، ثم اقتراب تهديد «رزق» الصيادين باستقدام سفينة صيد حديثة (تعاون فى تجهيزها واحد من خارج آل البلطى، «عبد الموجود حمدان»، مع أحد التجار الإنجليز «مستر هوب تشارلس»، بما أضاف لوطأة الصراع مع البحر وطأة أخرى[٢٤])، من ناحية ثانية - يقود إلى إجبار آل البلطى على التفكير فى «القاهرة» بوصفها مكاناً قريباً - بعد أن ظلت، طويلاً، تنتمى إلى عالم «الأغيار» - حيث يمكن فيها «فتح دكان» يعمل فيه المريض بالربو، ويصبح منفذاً للصيادين الذين سوف يصيرون «صيادين صغاراً»، بقواربهم المتواضعة بالمقارنة بأداة الصيد الجديدة، المقتحمة، بإمكاناتها المتقدمة. لكن، قبل هذا الزمن المحتمل (الذى يجاوز باختباره الجماعى للتشبث بالزقاق ذلك الاختبار الفردى الذى جسده نجيب محفوظ فى «زقاق المدق»)، لا يزال آل البلطى يحيون حياتهم الراهنة بالزقاق، التى تمثل استمراراً لحياة قديمة به، يتمسكون بقيم كبيرهم الغائب/الحاضر، ويضعون حواجز هائلة تحول دون السماح لغريب بالدخول فى عالمهم (وضمنها الصعوبات التى يجتازها «السيد أفندى»، الممرض بالمستشفى الأميرى، قبل أن ينجح، بعد عناء، فى أن ينال رضى آل البلطى عنه وقبوله زوجاً «لابنتهم» عائشة)[٢٥].

تتدعم هذه الصيغة الجمعية لآل الزقاق بملامح تجعل من الراوى فى (زقاق السيد البلطى) موازياً روائياً حديثا لصوت شاعر القبيلة القديمة أو لسان حالها. فهذا الراوى الذى ينتقل فى فصول الرواية الستة والثلاثين من موازاة شخصية لموازاة شخصية أخرى، لا يجاوز - أبداً - شخصيات آل البلطى، ساكنى الزقاق (أم حنفى - حنفى - عائشة - زوبة

- المعلم محمد - محمود - حمودة - عطيات.. إلخ). والاستثناء الوحيد فى هذا ارتبط بموازاة شخصية «السيد أفندى»، الممرض، الذى كان مطروحاً للاندماج فى «عشيرة» آل البلطى: «مرشحاً» و«مختبراً» - فى أغلب فصول الرواية- ثم أخيراً «بطلاً ممجداً» نجح، كأبطال الحكايات الشعبية، فى اجتياز الاختبار الكبير، ليتحول من «فرد» وحيد فى مدينة كبيرة إلى «عضو» فى جماعة زقاقها المشرقى .

٣- «المدينة - الوكالة»

تركز رواية خيرى شلبى (وكالة عطية)[٢٦] على الوكالة بوصفها، من ناحية، مركزاً بنائياً فنياً أساسياً، وبوصفها، من ناحية ثانية، مفردة ارتبطت بالمدينة الإسلامية خلال تاريخها[٢٧]، خصوصاً فى العصرين المملوكى والعثمانى، وإن جاوزت الرواية هذا التاريخ القديم لتتناول «وكالة متعينة» تنتمى إلى القرن الماضى، ثم جاوزت هذا القرن الماضى لتناول تجربة ترتبط - مرجعياً - بما بعد الستينيات من القرن العشرين .

تنهض صياغة هذه الرواية على سمات «احتفالية» واضحة، بالمعنى الذى بلوره ميخائيل باختين للكرنفال الذى تحول إلى تقنيات أدبية[٢٨]، كما ترتبط هذه الرواية - خلال أواصر شتى - بالموروث الحكائى العربى السابق على فن الرواية، خصوصاً (ألف ليلة وليلة) وقصص الشطار والعيارين، فضلا عن ارتباطها بما سمى «روايات البيكاريسك» فى الموروث الروائى الغربى، وببعض الروايات الحديثة التى تمثلت هذا الموروث: مثل رواية جون شتاينبك (تورتيللا فلات) ورواية چورچ أمادو (كانكان العوام الذى مات مرتين).

الراوى المتكلم المطرود - تقريباً - من أهله، والمستبعد من قريته، المنقطع عن دراسته بمعهد المعلمين العام، قبل تخرجه منه بسنة واحدة،

بسبب رده - الذى لا يخلو من شراسة - عدوان أحد المدرسين عليه.. يدخل مدينة «دمنهور» «هائماً علّى وجهه»، بلا مأوى ولا مال؛ يميل إلى «محروس» بائع الجرجير والفجل كما ينعطف - بكلماته - «الصعلوك على الصعلوك (...) هكذا محروس وأنا؛ كلانا انعطف على الآخر» (ص١٣)، ليقوده محروس إلى ذلك العالم السحرى، الغامض، الحافل بالشخصيات الغريبة، المثقل بالتواريخ والأسرار، المسمى «وكالة عطية». وقبل أن يدخل هذا الراوى المتكلم عالم الوكالة؛ قبل أن ينبهر به ويصير أسيراً له، يكون قد «تصعلك» فى العالم الخلفى، التحتى، للمدينة الصغيرة، يكون قد عرف «النوم داخل المواسير وتحت الأشجار على الطرق الزراعية بجوار الأفران الساهرة وعلى الأرصفة المتاخمة للمقاهى الشعبية» (ص١٢)، بعدما ألقى به «فى نهر الشارع بلا زورق ولا مجداف» (ص١٤)، أو يكون - باختصار - قد ضرب «الرقم القياسى فى الصعلكة والصياعة واللف على غير هدى» (ص٩).

وكالة عطية، التى تمثل النواة المركزية لعالم هذه الرواية المتشعب، الضارب بسهام شتى فى اتجاهات شتى، يبدأ حضورها من الفقرة الأولى بالرواية. وهى فقرة تفصح - أولاً - عن تدنى مكانة ساكنى هذه الوكالة: «ما كنت أحسب أن الحال يمكن أن ينحدر بى إلى قبول السكنى فى وكالة عطية»، وتعبر - ثانياً - عن اقترانها بـ«الصعلكة»: «بل ما كنت أتصور أننى قد صرت صعلوكاً حقيقياً (...) إلى حد أن أعرف مكاناً فى دمنهور اسمه وكالة عطية»، وتؤكد - ثالثاً - نأى موقعها عن المدينة: «هذا المكان البعيد المتطرف»، وتشير - أخيراً - إلى استقلال عالمها عن عالم هذه المدينة؛ إذ قد لا يعرف «أبناء المدينة أنفسهم، الذين جابوها من أقصاها إلى أقصاها» شيئاً عن هذه الوكالة ولا عن موضعها أو موقعها من مدينتهم (انظر الرواية ص٩).

تقدم هذه الفقرة الأولى «عقداً» بين الرواية وقارئها، حول وليمة الأسرار التى يمكن أن تقدَّم بدخول هذه الوكالة، وتعرف عالمها الخفى، المتقشف - ظاهرياً - الذى سوف يتكشف عن ثروات هائلة وثراء هائل. وهى وليمة تسعى الرواية - بصفحاتها التى تجاوز أربعمائة صفحة - إلى أن تجعلها وليمة حافلة، وتنجح فى ذلك، بالفعل.

المدينة الإقليمية - التى تقع الوكالة فى موقع متطرف فيها - «دمنهور»، عاصمة محافظة البحيرة بشمال مصر، ترتبط بتاريخ قديم تشير إليه الرواية إذ تتوقف عند أصولها الفرعونية (انظر ص١٤)، وعند «تراكبها» الزمنى و«تعدد نشأتها»؛ حيث «أقيمت أكثر من مرة على امتداد التاريخ» (ص ١٥ وانظر أيضاً ص٥٥ وص٩٤)، كما تتسم هذه المدينة فى حاضرها بطابع تجارى واضح (انظر ص ٣١)، وتتميز بحاراتها المتشعبة الملتوية التى تبدو كأنها تختزن بداخلها «زمناً سحيقاً» «انقطع فيه التاريخ تماماً» (ص١٠٧).

قد تستعيد هذه المدينة - حرفياً - ملمح التعارف فى حارة المدينة الشرقية القديمة، ففيها «تلتصق البيوت التصاق الناس بالناس (...) كل فرد فى الحارة الطويلة يعرف أن فلاناً يوجعه ضرسه وفلانة كانت تلد وفلاناً ضرب امرأته للأسباب الفلانية» (ص٣٢٣). وقد تعبر هذه المدينة، فى جانب من جوانبها، عن نوع من الاقتراب مما يسمى «المتصل الريفى الحضرى» حيث مشاهد الفلاحين الذين يتسوقون فى شوارعها مشاهد ثابتة متكررة فى الرواية (انظر مثلا ص٣١)، أو حيث يشير الراوى إلى أن أجزاء من هذه المدينة تجعله يشعر بأنه «فى قلب مدينة صغيرة محندقة وذات طابع ريفى» (ص١٥ - وانظر أيضاً صفحتى ١٤٦ و ١٨٢). ولكن لا هذا الانتماء إلى المدينة الشرقية ولا التعبير عن هذا المتصل الريفى الحضرى يحول دون ظهور وجه ثالث لهذه المدينة، يجعلها تنطوى -

للراوى المتكلم - على كل ملامح القسوة فى أية مدينة كبيرة، فشوارعها «المسفلتة الناشفة الطبع لا تحن بقطرة خير على غريب» (ص١١)، وعالمها مرتبط بنوع من الفجور والقبح يرفضهما من يستمسك بأخلاق الريف (انظر ص ٨٠)، وإن ارتبط كذلك بقدر من التحرر يمكن للفرد معه أن يفعل ما يشاء «دون شعور بالفضيحة» (ص ٣٢٣)، ففيها «يتوه (...) الناس وتنستر الخطايا» (ص٣٦٦).

لهذه المدينة الحضور المدينى الأول بالرواية (يشار إلى القاهرة والإسكندرية إشارات عابرة - انظر ص ٣١٢ وص٣٦١ مثلا). وهذه المدينة، بوجوهها، تمثيل لطرف أول من ثنائية تقع الوكالة على طرفها الآخر (وإن انتمت إلى وجه المدينة الشرقية بين وجوه هذه المدينة المتعددة). فالوكالة - رغم وقوعها فى المدينة أو على طرفها - تتفرد بعالمها الخاص إلى حد تكاد معه تصبح «دولة» قائمة بذاتها، مستقلة بأعرافها وقوانينها، معزولة بأسوارها الحجرية التى تمثل «حدودها»، محكومة «بشوادفى»، فيما يقول الحانوتى» للراوى: «الوكالة يا سيدنا لفندى دولة وحدها!! ملكها ورئيسها هو شوادفى! هو عبد الناصر بتاعها» (ص١٠٥)، و«شوادفى» - فضلاً عن ذلك - هو بواب الوكالة، مستأجرها ومؤجرها، صاحب الكلمة الأولى والأخيرة فيها، مأذونها وجلادها - بالمعنى الحرفى - حارسها الساهر وكاتم أسرارها وأسرار ساكنيها، وقاتل بعضهم ودافنهم - فيما تؤكد للراوى المتلكم «وداد»، إحدى الساكنات بالوكالة (انظر ص ٢٢٢).

تتوقف الرواية لتشير إلى الإطار الذى يحيط بهذه «الدولة المصغرة»: معمارها العتيق الذى ينتمى إلى طراز رآه الراوى «كثيراً فى كتب التاريخ» (انظر ص ١٦)، بما يتصل به من ملحقات أو أبنية صغيرة كان أحدها اسطبلاً ملكياً وأحدها استراحة للملك فؤاد ثم ابنه الملك فاروق

(انظر ص ١٧)، فى ذلك «العصر الذهبى» الذى عرفته الوكالة ثم مر وانقضى، قبل أن تنتهى الآن إلى ما هى عليه، مأوى للصعاليك والمحتالين وإن بدا بعضهم فى إهاب «من احترام ووقار شديدين» (ص١١٦).

يذهب الراوى إلى الوكالة ويدخل عالمها مدفوعاً - فى البداية - بمأزقه الراهن: «بلا راتب، بلا مركز، بلا كيان» (ص١١٧). ثم ينتمى إلى هذا العالم، مصروعاً بهواه الذى يبدو «لعنة» تصيب من يقترب منه؛ إذ يقع فى «الخية» التى لا نهوض منها (انظر ص١١٧)، وذلك بعد أن أعيته المدينة وأنهكته قسوتها (رغم الوجه الرحيم نسبياً لها، الذى ارتبط - خصوصاً - بمساعدة بعض أعضاء جماعة «الإخوان المسلمين» له)، وبعد أن كابد فى هذه المدينة الفراغ، والوحشة، والفشل، و«البطالة»، والجوع، وفقدان المأوى.

شيئاً فشيئاً، سوف يتكشف للراوى عالم الوكالة الحافل، الذى تصبح فيه الحياة قائمة على مواضعات خاصة، حيث التعارف والروابط الحميمة بين سكانها الذين يشغلون عشرين حجرة فى طابقين ويعيشون كأنهم أسرة واحدة مترابطة: «كل حجرة تحوى أسرة، وجميع هذه الأسر تربطهم صلة أقوى من صلة الرحم، هى صلة البحث عن القرش بحيل جهنمية» (ص١٨٥)، وحيث تلاشى المجاملات الكاذبة وطرائق التعامل الاجتماعى القائمة على الخجل مثلاً: «فى أكثر من حجرة ناس يسكرون ويتعاتبون فيما يشبه العراك. وفى أكثر من حجرة نساء يعلن عن لذتهن بشكل واضح» (ص٢٠)، وحيث الحرية هى قانون التعامل بين ساكنى الوكالة، «فلا أحد فيها ينتقدك أو يتدخل فى شئونك» (ص١٠٥)، وذلك كله فى ظل نمط من الحياة المنتمية إلى عالم الاحتفال الاستثنائى الذى تسقط فيه المواضعات الاجتماعية الكاذبة، والصيغ الرسمية، والمكانات المتراتبة، وكل ما يمايز بين الناس.

فى هذه «الدولة الاستثنائية المصغرة»، تصب المدن والقرى - من وجهات شتى - بعض طرائدها ممن يصبحون من ساكنى الوكالة. وتخرج هذه الطرائد وقد تحولت تحولاً عكسياً، أى إلى ما يجعلها «صيادين»، لتحتال فى هذه المدن على من يصلحون لأن يكونوا «فرائس». وفى آخر كل نهار تعود هذه الطرائد/ الصيادون إلى الوكالة، للتناسل ، وللسهر والعربدة، ولتدبير حيل جديدة لنهار جديد، وللنوم. ويمثل «الحكى» المتبادل وسيلة أساسية من وسائل تعارف هذه الطرائد/الصيادين، ومن وسائل تسليتها، معاً.

من هنا نجد سلسال الحكى الذى لا يتوقف أبداً داخل الرواية. فصول كاملة، متوالية، بالرواية، تتفرع فيها الحكايات الفرعية من الحكاية الأم. ومن هنا سيادة منطق «القص التفريعى» (انظر مثلا صفحات ١٥٨، ١٥٧، ٢٧٩) و«المونولوجات/الحكايات» المطولة (انظر مثلا صفحة ٢٢٠). وجزء من هذه الحكايات ينتمى إلى الوكالة التى شهدت «مآسى» كثيرة طوال تاريخها، «بعدد طوب أحجارها» (انظر ص ٢٠٩ وما قبلها)، مما يجعل الراوى المتكلم، الشغوف فى أعماقه بالحكايات، يقع أسيراً لعالم الوكالة إلى الأبد، أو - على الأقل - إلى النقطة الزمنية التى تتوقف عندها خاتمة الرواية، وهى نقطة اعتباطية فحسب فى بناء الرواية المفتوح القابل للامتداد. وبالوقوع فى أسر الوكالة يتأكد سحرها الخاص، على هذا الراوى وعلى كثيرين من قبله، فالوكالة - كدأبها مع الجميع - توقع فى هواها من توقع به «فلا يسلوها (...) لا يخرج الساكن منها إلا مطروداً أو ميتاً» (ص١٠٥).

فى الوكالة، بمواضعاتها الاحتفالية، تجتمع الحياة والموت والأفراح والاحزان، وتتداخل أو تتجاور معا فى حيز واحد.

فالإقبال على ملذات الحياة فى سهرات الوكالة المتكررة كل ليلة تقريباً،

وأفراحها التى التصقت بها تاريخياً؛ فالوكالة «محوطة فى الأذهان بجو من السحر والفرفشة وليالى الأنس» (ص ١٦)؛ كل ذلك لا ينفى أن هوة الموت مفتوحة داخل الوكالة نفسها، وكثيرون هم الذين اختفوا فجأة من ساكنى الوكالة، أو اختفوا فيها؛ حيث توارى جثثهم - بعد «المنوم» المدسوس فى كوب شاى - بسرعة، بواسطة «شوادفى» الذى يفتح غطاء البئر المحفورة فى أرض الوكالة، ثم يعيد هذا الغطاء إلى مكانه، كأن شيئاً لم يكن (انظر ص٢٢٢).

يحيا ساكنو الوكالة على هذه الحافة، بين اللذة والفناء، زمنهم الاحتفالى الخاص الذى يبدو كأنه خارج كل زمن، وإن اتصل - بإشارات شتى - بزمن مرجع بعينه، مثل الإشارة إلى القبض على أعضاء جماعة الإخوان المسلمين بعد محاولة اغتيال جمال عبد الناصر. ولكن، فى اتصال زمن الوكالة الاحتفالى بزمن العالم المرجع، تتحقق الرابطة بين الزمنين خلال صياغة تنتمى إلى عالم الوكالة نفسه. فشوادفى - مثلا - يشير إلى نوع من الحشيش قد حصل على قطعة منه، ويقول إن هذه القطعة «ماركة المشير ومرسوم على كيسها وردة!!» (ص٢٥٧)، مومئاً - بالطبع - إلى ما شاع فى بعض سنوات الستينيات عن «المشير» عبد الحكيم عامر وإحدى المغنيات.

بالحشيش والخمر والأفيون يصوغ ساكنو الوكالة عالمهم الخاص فى مواجهة العالم الخارجى، وبهذه الصياغة يرون فى هذا العالم الخارجى ما لايراه غيرهم. والمدينة التى بدت للراوى المتكلم - على قسوتها وجفافها - موطناً للأحلام، والمشاريع المؤجلة، سوف تبدو له - فى هالة الحشيش الذى تعاطاه - كائناً خرافياً مهولا يمكن أن يتغذى عليه الآن أو فيما بعد: «بدت العمارات الشاهقة بظهرها العارى من الطلاء على الطوب الأحمر كعضلات بطن قوية سوف تهضمنا إن عاجلاً أو آجلاً» (ص١٠٧). وهذه

الهالة التى تجسدها أدوات الوهم، فى عالم الوكالة الاحتفالى الذى تجتمع فيه المتناقضات وتحيا معا، هى التى تحدد «المنظور» الذى ينظر به «أبناء الوكالة» إلى ما هو خارجهم وخارجها. وبهذا المنظور يستعيدون داخل الوكالة بعض ملامح المدينة الشرقية القديمة، كما يخلقون مدينتهم الخاصة التى ترفض - فيما ترفض - ملامح المدن الراهنة.

٤- «المدينة - المقهى»

وفى رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين)[٢٩] تتجسد المدينة الشرقية باعتماد «المقهى»[٣٠] مركزاً بنائياً روائياً، يسمح بالانفتاح على شخصيات متنوعة، متعارفة، يجمعها ما يجمعها ويفرق بينها ما يفرق بينها، بما يحيط بهذا المقهى من «حارات» قديمة، وذلك بصياغة راوٍ تمثل حركته - التى يوازى خلالها الشخصيات، وينتقل من شخصية لأخرى - إنجازاً تقنياً خاصاً؛ إذ تقدم الكيفية التى تتحقق بها هذه الموازاة وهذه الانتقالات تعبيراً روائياً عن شبكة «الحارات» المحيطة بالمقهى، المتفرعة من موقعه أو الملتقية عنده، الآتية بزاده من الشخصيات الداخلة إليه والخارجة منه.

المقهى فى (ملك الحزين) ليس، فحسب، مكانا وضفيرة من العلاقات بين الشخصيات أو «مجتمعا مصغرا». إنه - بالإضافة إلى ذلك - اختزال لحركة زمن تتغير فيه المصائر، ولعوالم مفتوحة على أماكن - حارات وشوارع - قريبة، ثم ممتدة إلى قرى ومدن نائية، فضلا عن أنه - من بداية الرواية - موضوع كأنه «شخصية» مهددة بالموت أو الزوال. وهذا التهديد الذى يجعل المقهى مرمى لخطر وشيك، فى مآل مفجع ماثل بطول الرواية ثم متحقق بنهايتها، يمتد أيضا إلى «البيت» الذى يشغل المقهى طابقه الأول، وهذا البيت - بدوره - ينفتح على تاريخ مضمخ بعبق الذكريات، الحية لا تزال، ويتصل بوقائع تومئ إلى زمن قديم حافل. وقريبا

من المقهى/البيت، تقبع تذكرة أخرى بالزمن القديم: عظة حجرية مجسدة، بقايا «البوابة» التى كانت - فى زمن مر وانقضى - ملهى يرتاده الملوك ومن دار فى مجالهم المتكالب على اللذة: حيث كان من فُتاتهم - وعليها - يقتات أولئك الذن أصبحوا - أو أصبح من عاش منهم، الآن، فى الزمن المرجع بالرواية - شيوخا تحوط هالات الأساطير شخصياتهم، وترفرف فوق رءوسهم رايات مجد خاص: مجد النؤابات التى استطالت من مجد الملوك الخرافى، أو مجد الظلال التى كانت شرطا لحضور مجد البريق. ولكن، مع هذه الهيراركية المجحفة، فهذه الشخصيات (النؤابات أو الظلال)، تقاوم فى الرواية آثار زمن لا يرحم، ويظل لها رونقها وبهاؤها اللذان تحولا - فى حاضر الرواية - إلى نبع لا ينضب أبدا من الحكايات، عن ذلك الماضى القديم الذى يبدو فى الزمن الراهن سرابا يشبه الحقيقة، أو حقيقة تشبه السراب، بما يشهده هذا الزمن الراهن من أنياب توشك أن تفترس هؤلاء الشيوخ الملتفين بغلالات الأساطير، كما توشك أن تفترس المقهى، والبيت، والبوابة.

لا يختزل المقهى فى (مالك الحزين) المدينة الحديثة، ولا يعبر عنها، بل ربما كان يناهضها بمعنى من المعانى. يحيط بهذا المقهى جزء فقير من المدينة، وإن كان غنيا بموروثه، يبدو نائيا - بمفاهيمه أكثر مما هو ناء بموقعه - عن مركز هذه المدينة الحديثة أو عن قلبها . هذا الجزء الفقير/ الثرى يتمثل فى «إمبابة» التى تقترن الإشارات إليها بلفظة «مدينة» - «مدينة إمبابة» - (وكأنها «مدينة» أخرى!). قد يضطر هذا الجزء إلى الاحتكاك بأماكن / أجزاء فى «الأحياء الراقية» بالقاهرة[31]، أو بقلبها التجارى، ولكن هذا الاحتكاك يظل - دائما - بمثابة تماس عابر، مؤقت، قائم على طرفين متباعدين يتصلان ويبقيان على المسافة بينهما: لا طرف منهما يفرض عالمه على الآخر: محض لقاء سريع (فى علاقة بيع أو شراء

أو تسلية أو متعة)، بعده يعود كل منهما إلى موقعه أو - بالأحرى - إلى هويته[٣٢].

يذهب «يوسف النجار» إلى قلب المدينة ليشهد مظاهراتها أو يشارك فيها مشاركة المتأمل، أو ليجلس بأحد باراتها، أو ليفى بموعد فيها مع صديق له (انظر صفحات ١٥، ٣٦، ٤٠، ٣٥)؛ أو يذهب «سليمان الصغير» إلى بعض دور السينما فى «وسط البلد» (انظر ص٨٠)؛ أو يذهب جابر البقال إلى «الزمالك» «لكى يأتى بأكياس اللبن وعلب الزبادى» (انظر ص ١٢١)، أو تذهب «فاطمة» إلى «وسط البلد» لكى تلتقى «يوسف» بعيدا عن الأعين التى تعرفها فى عالم إمبابة المتعارفة... ولكن يوسف وسليمان وجابر وفاطمة يبدون - فى هذا «الذهاب» - كأنما يرتحلون إلى «أرض أخرى» غير تلك التى أنجبتهم وربتهم؛ ويعودون من هذه الأرض الغريبة عودة الأطفال الضالين إلى أمهم، وتقترن عودتهم هذه - دائما - بنوع من الإحساس باطمئنان خفى. فاطمة، مثلا، التى تفشل فى لقاء يوسف بوسط المدينة، حيث كانا قد اتفقا على اللقاء هناك ثم الذهاب إلى شقة صديق ليوسف، تعود خائبة؛ ولكنها «عندما اقتربت من إمبابة شعرت بالاطمئنان» (ص١٠٥). لقد «فكرت وهى فى الأتوبيس عندما تصورت نفسها تخلع ملابسها فى مكان لا تعرفه وخافت لأنها لم تخلع ملابسها بعيدا عن إمبابة أبدا» (ص ص١٠٤، ١٠٥).

يقدم المقهى تمثيلا لعالم إمبابة المنفصل عن وسط المدينة وعن أحيائها الراقية[٣٣]، كما يقدم - فى الوقت نفسه - نموذجا لتعارف هذا العالم وترابطه. رواد المقهى - أغلب شخصيات الرواية - تجمعهم أواصر واضحة تشمل حاضرهم وماضيهم فى آن؛ يشار - فى التمييز بينهم - إلى «سكان إمبابة الأصليين» وإلى الوافدين عليها (انظر ص١٨)، كأنه تمييز بين أصحاب الدم الخالص فى القبيلة وأصحاب الدم المختلط فيها.

وفى اجتماع هؤلاء جميعا بالمقهى، الدائرة الكبرى التى تنتظمهم، سوف يشير الراوى إلى أكثر من «شلة» واحدة تجلس بالمقهى: «العم عمران (...) يجلس مع الشلة صامتا»، «أما يوسف النجار فإنه كان يجلس مع سالم فرج حنفى مدرس التربية الفنية والدكتور سعيد والدكتور ظافر وربيع بائع أدوات الصيد ويحيى نجم المحامى والباشمهندس أحمد والأمير عوض الله» (ص٣٧)؛ «كان رواد المقهى قد اكتملوا، ربما غاب واحد أو آخر، ولكن الشكل العام لكل شلة قد تحدد» (ص١٠ - وانظر أيضا صفحتى ٦٤، ٦٨)، وإن شارك فى صياغة ملامح هذه الشلل عوامل أخرى غير الانتماء إلى «بطون» أو «أفخاذ» مختلفة من القبيلة الواحدة.

هذه الشلل من حيث هى جماعات وأفراد أو دوائر صغرى تجمعها دائرة المقهى الكبيرة، تقدم للراوى - إذ يتحرك بعضها إلى المقهى ويتحرك بعضها منه - القانون الأساسى لانتقالاته بالرواية؛ بما يجعله يتحرك حركته المتنوعة التى يراوح فيها بين الاهتمام برصد مشهد كلى، داخل المقهى غالبا، والحرص على موازاة شخصية بعينها تتحرك نحو شخصية أخرى، فينتقل الراوى من موازاة الأولى إلى موازاة الثانية. وبينما يركز الراوى على المقهى كله فى مقطع من مقاطع الرواية الأولى (المقطع الرابع من الفصل الأول غير المعنون: «كاد المقهى فى ذلك الوقت أن يكون خاليا.. إلخ»، «وفى صدر المقهى (...) كانت (البوارى) بأعناقها النحاسية المجلوة مصفوفة مع (الشيش) الزجاجية على الرف الجانبى... إلخ» - ص ٩)، فإن هذا الراوى - الذى كان يوازى يوسف النجار قبل هذا المقطع - سوف يتحرك حركة محسوبة، من المقهى وإليه، عبر الشخصيات القادمة إليه والذاهبة عنه: الشيخ حسنى (ص١٠)، عبد الله القهوجى (ص١٥)، الأسطى سيد الحلاق (ص٦٠)، سليمان الصغير (ص٧٩)، الهرم بائع الحشيش (ص٩١)، العم عمران (ص١١٨).. إلخ. وفى انتقال الراوى من

موازاة شخصية إلى موازاة أخرى، يتوقف عند نقطة بعينها من الحدث، ولحظة بعينها من الزمن، ليعود إلى هذه النقطة/اللحظة مرة أخرى، متوسلا - فى هذا الانتقال ثم فى هذه العودة - بما يمكن تسميته «الشخصية الوسيط» التى تربط بين «من /ما» توقف عنده و«من/ما» انتقل إليه (انظر، مثلا، صفحات ٩٥، ١٠٢، ١٠٤ - حيث ينتقل الراوى، فى الصفحة الأولى من هذه الصفحات، من موازاة شوقى وفاروق وسليمان الجالسين عند جابر البقال إلى موازة الجاويش عبد الحميد الجالس بجانب المقهى، خلال «شخصية وسيط» هى شخصية «قاسم» الذى ينتقل من دكان جابر إلى المقهى)..

خلال هذه الحركة التى تكاد تصبح تمثلا روائيا لحركة السير فى الحارات والأزقة والعطفات والدروب المتشابكة فى المدينة الشرقية، يمثل المقهى نقطة البدء والمعاد؛ إليه دائما يعود الراوى الذى غادره، وفيه دائما يقدم «اختبارات» الشخصيات من حيث وثوق علاقتها بهذا المقهى، ورؤيتها لتهديده الماثل المحدق، ودرجة تشبثها به أو تخليها عنه. وخلال رصد مدى وثوق هذه العلاقة، ودرجة هذا التشبث بالمقهى أو التخلى عنه، يصبح المقهى نفسه كأنه «مرصد» ينظر من خلاله إلى عالم يندثر، وعالم يبزغ، وبين العالمين تتوزع الشخصيات المختلفة، بأشكال متباينة من الاستسلام لهذا التحول أو الرفض له.

يرصد الراوى، منذ بداية الرواية، كيف أن هذا المقهى قد غدا «فى حكم الذى طار» (انظر مثلا ص ١٠)، ويشير إلى تاريخه القديم الحافل (انظر صفحات ١٤، ١١٣، ١١٤)، كما يومئ إلى الطامعين، المتطلعين إلى التهام ما حولهم ومنه المقهى، فى فترة السبعينيات (انظر ص١٤ وص٩٠)، أو فى ذلك السرطان الذى استشرى وطال الكثير من الأشياء والكثير من الناس (انظر ص٤٣). ومن هؤلاء الطامعين المتطلعين ذلك

التاجر الذى أدرج المقهى ضمن مشاريعه، فأصبح يمثل تهديداً لهذا المقهى بالزوال. كذلك يرصد الراوى التهديد الماثل إزاء ميدان «الكيت كات» (انظر صفحات ٦٢، ٦٥، ١١، ١١٢، ١١٥، ١١٧، ١١٨) وإزاء البيت الذى يستوعب المقهى ويمثل رابطة قديمة كانت تربط بينه وبين مقهى «الكيت كات» (انظر ص ١١٣).

من بين الشخصيات المتنوعة التى تمنح المقهى حياته الراهنة - وإن كانت حياة تحتضر - يتوقف الراوى عند بعض الشخصيات التى تشهد خطر تهديد المقهى بمحض الحسرة، بلا قدرة على مدافعة هذا الخطر[٣٤]. ومن هؤلاء يتوقف الراوى - خصوصا - عند «الأمير» و«عبد الله» و«الجاويش» و«الأسطى قدرى»، فضلا عن «يوسف النجار». يبدو حزن «الأمير» على زوال المقهى الوشيك شاملا ومطبقا (انظر صفحات ٥٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧)، كذا يبدو حزن الجاويش (انظر ص١٣٥) والأسطى قدرى (انظر ص ١٤٢). أما حزن يوسف النجار فيتوارى وراء رؤية تطال العالم الأكبر من وراء المقهى ووراء إمبابة كلها، ووراء المدينة أيضا، لتشمل الوطن بأكمله، الذى يثور فى واحدة من فوراته فى تلك المظاهرات المحتجة على رفع الأسعار («يناير ١٩٧٧» - انظر صفحات ٥٣، ٦٩، ٧١، ٧٢، ٧٥، ٧٧، ١٤٤)، والتى عمت ما حول المقهى كما عمت المدينة كلها، ومصر جميعا تقريبا.

بجوار المقهى، نشهد إمبابة التى تقترن - كما أشرنا - بكونها «مدينة» (انظر صفحات ٥، ١٨، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٣٣، ٣٤، ٣٦، ٥٥، ٧٨، ١٠٥) بحواريها الضيقة وسكانها المتعارفين (انظر ص٢١)، وبتاريخها القديم الذى يشير إليه الراوى (انظر ص ٢٢)، وبحضور الطبيعة فيها، حيث للنيل والأشجار حضور واضح (انظر صفحات ٣٧، ٤٨، ٥٥، ٧٨، ١٢٣)، وبالخرافات التى تمثل جزءا من عالم ناسها (انظر ص ٤٥) بمن

فيهم «صعاليكها» أو «مقاطيعها» (انظر ص ٣٣). ومع إحالات المقهى إلى هذا العالم من حوله، إذ يصب كل منهما فى الآخر، تقع - خلال إحالات أخرى، نائية وبعيدة وغائبة تقريبا - تلك المدينة الأخرى، القاهرة الحديثة.

المقهى، والبيت، والميدان، ثم «بعض» هذه القاهرة الأخرى، تتجسد جميعا خلال «الراوى الجوّال»، وباستخدام عناوين جانبية تتمثل موروثا متراكبا، وخلال سرد قائم على إعادة صياغة التراكيب العامية (انظر صفحات ٨، ٢٧، ٨٩) تقطعه أحيانا عبارات تنتمى إلى الشخصيات (انظر صفحات ٣٠، ٣٣، ٣٤، ٩٤)، ويتدفق أحيانا تدفق الذكريات المنثالة (انظر ص ٧٢) ليصوغ، فى النهاية (بتحقق مصير المقهى الذى كان وشيكا، دائما، وبانهيار عالم وبزوغ عالم آخر تختفى معه العلاقات الحميمية والجميلة معا) ما يشبه رؤيا «نهاية العالم» فى الكتاب المقدس ، وإن كانت - هنا - رؤيا مثقلة بمفردات عالم المقهى ، وعالم إمبابة التى انتفضت - مع مصر التى انتفضت - لتغفو مرة أخرى. يجسد هذه الرؤيا «العم عمران»، أهم «الشيوخ» القدامى الذين لا تزال تحوطهم هالات المجد الغابر. يتحرك الراوى مع العم عمران تحت المطر الذى ينهمر، بعد هدوء أصوات الانفجارات وانقشاع الدخان المسّيل للدموع، ليرى معه وليرينا من خلاله: «عساكر الحكومة على اليابسة البعيدة (...) كأن القيامة قد قامت، وكأن المنادى ينادى: أن هلموا إلى العرض على الله تعالى (...) [و] عند ميدان الكيت كات (...) شاهد الناس وهى تنحدر من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا.. إلخ» (ص١٤٩). وتحت نور هذه الرؤيا الأخيرة، ثم عقب الظلام الذى يعم بتلاشيها، تلوح علامات على علاقات عالم آخر بزغ، خال من المقهى ومن حضوره الحميم. لا ترصد الرواية، التى تتوقف قبل حلول هذا العالم، معالم هذه العلاقات الجديدة، وإن كانت تؤمى إلى ما تنطوى عليه من شره وفقدان الروابط الإنسانية ونزوع للصعود على

أنقاض الآخرين. تتوقف الرواية بانتهاء الليلة الأخيرة فى حياة المقهى، وتؤكد أن هذه الليلة قد انقضت وتراجع الهدوء «كما تتراجع الأحلام».

وبتراجع الأحلام تنفتح المدينة الشرقية على تحولات شتى، تجد تعبيرات متنوعة عنها فى مجموعة أخرى من روايات كتّاب الستينيات.

ثانيا : المدينة الحديثة

١- «المدينة - التحرر»

تتجسد المدينة الحديثة بوصفها ساحة للتحرر، الجسدى خصوصا، فى رواية صبرى موسى (حادث النصف متر)[٣٥] ورواية مجيد طوبيا (ريم تصبغ شعرها)[٣٦]

١ - ١

تتناول (حادث النصف متر)، بعنوانها الفرعى «قصة حب بسيطة»، تجربة لقاء «حب/ جنس» عصرى فى المدينة التى تتحول كلها إلى فراش، والتى تصبح - بكلمات الرواية - «عالماً بأسره، عندما يحب الإنسان أحد سكانها» (الرواية ص ٣).

يبدأ هذا اللقاء فى مساحة تصوغها إحدى مفردات المدينة : « الأتوبيس » الذى قد يلتقى - فى نصف متر منه فحسب - فتى وفتاة، فيتغير مصيراهما. ومن هذا اللقاء المبنى على محض مصادفة، فى تلك اللحظة التى لم تكن فيها أفكار الفتى/الراوى وحبيبته المقبلة «قد توافقت أو التقت بعد على شئ، سوى استعمال نفس الأتوبيس» (ص٢٦)، تبدأ «مأساة حب بين شاب عصرى وفتاة عصرية، انتهى حبهما نتيجة للسهولة المصطنعة التى تمنحها المدينة الحديثة فى الحب والجنس»[٣٧] - بكلمات رجاء النقاش - أو تنبنى تلك التجربة - بكلمات فؤاد دوارة - التى هى «نبات هذا القرن المتحضر بعلاقاته الاجتماعية الجديدة»، والتى يحدث

مثلها «كثيرا الآن فى قاهرتنا المتمدينة»[٣٨].

الراوى المتكلم، القادم من الريف فى زمن قديم لينتمى إلى المدينة ويتمثل وعيها، والذى يخاطب مروياً عليهم منتمين أيضا إلى هذا الوعى (انظر الرواية ص ص ١٢، ١٣)، يحكى «قصة حبه» فى ليلة شتائية ممطرة، وأمامه «نصف زجاجة من خمر نسائية بيضاء يسقونها للتلميذات فى أمريكا» (ص١٢). وتنفتح قصة حبه هذه - المقترنة بمحبوبة بعينها قد فقدها - على زمن وقائع قديم؛ حيث يشير - مثلا - إلى أنه خلال سنوات دراسته قد أضاع «فى تلك العاصمة الكبيرة التى تزين سماءها [كذا] بالإعلانات المضيئة الملونة، ثلاث فتيات» (ص٢١)، أو حيث يشير - فى زمن وقائع أقدم - إلى أن وسامته الراهنة هى محصلة اغتصاب مزدوج، تم عام ١٧٩٨، قام بطرفه الأول باشا تركى إزاء فلاحة صغيرة، وقام بطرفه الآخر جندى فرنسى إزاء فلاحة أخرى، وامتدت - بقوانين الوراثة - آثار الباشا والجندى وملامحهما إلى أن وصلت لهذا الراوى المتكلم، فكان نتاجا «لسلسلة قدرية محكمة من الزواج والحمل وإنجاب الأطفال والأحفاد» (ص١٤). كذلك تنفتح قصة حب الراوى باتجاه آخر، إلى ما بعد نهاية هذه القصة التى يؤكد أنها كانت «نهاية متحضرة» تمت بطريقة «محاطة بكل مظاهر الكبرياء والعظمة» (ص١٠)، وإن أعقبها إحساس الراوى المتكلم بأنه يكاد ينشق «إلى نصفين.. من الغيظ» (ص٧٩).

فيما بعد لقاء «النصف متر»، فى ذلك الأتوبيس أو «تلك العلبة الحديثة» (ص٢٨)، وفيما قبل هذه النهاية «المتحضرة»، تترى ملامح العلاقة «العصرية» فى هذه المدينة الحديثة العصرية، التى تتحول كلها إلى فراش هائل، وإن لم يكن فراشا خاصا متاحا؛ إذ هو - دائما - فراش مستعار، أو مستأجر، يتم الوصول إليه بطرائق وحيل لا تخلو من مشقة.

يلحّ الراوى المتكلم على صفة «عصرى» و«عصرية» بطول الرواية:

«أكون متحضرا وعصريا» (ص١٠)، «المشهد العصرى» (ص٤٧)، «باسم الزمالة العصرية» (ص٤٩)، «بأسلوب عصرى» (ص٥٣)، «عواطف (...) عصرية» (ص٥٦) .. إلخ. وهو، بهذا الإلحاح، الذى تدعمه إشارة إلى كونه يميل «إلى طريقة الحياة الأوربية» (ص٢١)، إنما يؤكد المناخ الذى تتخلق فيه تجربة حبه «العصرية»، ثم تتحقق فيه بالبحث عن سبل التواصل الجسدى، منذ لقائه الأول - الذى لم يخل من حضور إحساس بـ «شهوة صباحية» (انظر ص٢٧) - مع من سوف تصبح حبيبته، وتفاهمهما السريع، ثم تكرار اللقاء بينهما بشكل يومى، وبزوغ «تلك التوسلات الصامتة الرائعة التى تطل إلى وراء الوعى، منطلقة من الشفاه المنسوجة من اللحم والدم.. ومن العيون» (ص٣٠)، ثم - تحت إلحاح هذه التوسلات - اكتشاف أن «من الضرورى أن نجد سقفا وأربعة جدران (...) نذيب تحته توترنا اللانهائى» (ص٣١)، بكلماته.

لإذابة هذا «التوتر اللانهائى»، لدى هذين العاشقين «العصريين» اللذين لا يملكان سقفا وأربعة جدران فى المدينة الحديثة الواسعة، ويشعران «بالعزلة النفسية فى هذا العالم الكبير المدهون - فقط - بالحضارة» (ص٤٠)، يبدآن فى سعيهما؛ يستأجران غرفة يخصصها رجل متزوج فى شقته لهذا الغرض، ثم يستعيران - أو يستعيرهو - من بعض الأصدقاء مفاتيح عدة لشقق عدة فى أحياء مختلفة بالقاهرة، وهكذا تصبح المدينة، بأكملها، محض فراش متنقل لهما. لقد أصبح لهما - بكلمات الراوى المتكلم: «فى كل حى من أحياء المدينة غرفة.. نلتقى فيها مرة فى الأسبوع، وأصبح لنا جدول عصرى، ينظم هذا اللقاء» (ص٥٦)، وأصبحت «المدينة كلها فراشا لقصتنا العاطفية»(ص٦١).

لكن «المأساة» التى تقترن بـ « قصة الحب » هذه تبدأ من هنا ؛ تبدأ - بكلمات الراوى أيضا - من الغرفة الأولى ثم من «كل الغرف الأخرى التى

لم نكن نملك سوى مفاتيحها فقط.. كل الغرف الصغيرة المستعارة، المتفرقة فى أنحاء هذه المدينة الكبيرة» (ص٤٠). لقد تحولت قصة الحب المتوترة، فى غرف الآخرين بهذه المدينة، إلى مأساة : قرحة بالمعدة تصاب بها الحبيبة، انقطاع الحبيب عنها بعد تصوره أنها قد حملت منه، طبيب يعالجها ويعجب بها ثم يطلب من حبيبها أن يبتعد عنها لأنه - هو - سيتزوجها، الحبيب - متمسكا بالتقاليد «العصرية» - يشد على يد الطبيب متمنيا له ولمحبوبته هو - التى لم تعد كذلك - «السعادة معا» (ص٧٨)، تبرير الحبيب - الذى أصبح وحيدا الآن - بأن كل ما حدث هو أن أن حبيبته كانت تسير بجواره «فدهمها رجل طويل»، وأن ذلك ليس سوى «حادث عرضى من حوادث الطريق» (ص٧٩)، وهى حوادث - على كل حال - مفهومة فى هذه المدينة العصرية الكبيرة.

لكن هذه القصة/المأساة كلها كان يمكن ألا تقع، فيما يفكر الآن الراوى المتكلم فى الليلة الممطرة التالية على النهاية المؤلمة. لقد بدأت القصة/المأساة عندما قدم لتلك الفتاة ذراعه كى تستند إليها عند اهتزاز «الأتوبيس» هزة عنيفة فى «النصف متر» المشار إليه. وكان من الممكن ألا تحدث هذه البداية، أبدا، مثلا لو كانت هى جالسة على أحد مقاعد الأتوبيس، أو لو كان أحد الرجال الجالسين قد تخلى لها «عن مقعده»؛ أى لو أن «الرجال فى العاصمة كانوا أكثر اهتماما بفكرة الشهامة» (ص٢٧).

هكذا «يفلسف» الراوى المتكلم قصته/مأساته بهذا الوعى الذى يدرك معنى القيم «العصرية» فى المدينة «العصرية»، بما فى هذه القيم من تحرر وتسليم بتحرر الآخرين، وبما فى هذه القيم من وجوب التسليم بأن «العلاقات العابرة» جزء من عالم المدينة الحديثة التى لا شئ فيها - بكلمات الراوى - «حقيقى وثابت ودائم» (ص١٩).

١ - ٢

التحرر بالمدينة، الذى تناولته (حادث النصف متر)، تناولته أيضا رواية مجيد طوبيا (ريم تصبغ شعرها)، وإن جسدته بمنحى جزئى، ووضعته فى سياق التضاد مع قيم «المجتمع الشرقى»، فضلا عن قيم «المجتمع الصعيدى».

تقدم الرواية ما يشبه «سيرة» «ريم»، ابنة الصعيدى المزواج، وثمرة زواجه من «بحراوية» - من دلتا مصر - جميلة، عمرها نصف عمره. فى هذه السيرة نتعرف حياة ريم بالصعيد، وفاة أبيها وأمها، ثم سفرها إلى القاهرة وإقامتها بمدرسة داخلية لفترة قصيرة، ثم انتقالها للعيش مع جدتها بشقة قريبة من جامعة القاهرة، وتهافت الشبان عليها ومحاولتها تأكيد هذا التهافت، لاختبار مدى تأثير جمالها عليهم؛ تغييرها المتكرر صبغ شعرها بألوان مختلفة، فى محاولة لتقمص شخصيات متنوعة، وللإلحاح على امتلاك جزئى لقيمة التحرر - كما تفهمه - كما سنرى.

هذا التناول الأقرب إلى طابع ببليوجرافى، يتحقق خلال ستة فصول معنونة، يركز اثنان منها - «موجز التاريخ قبل ريم»، «كباش الجنوب» - على عالم الصعيد، ويركز فصل واحد على «بلدة» الجدة - «شرفة الشمال» - بينما تركز الفصول الثلاثة الأخيرة - «أبى لماذا تركتنى؟»، «مرايا المصعد»، «الصبغة» - على تجربة ريم فى القاهرة. كأن فصول الرواية، بذلك، تعبر عن الانتقالات الأساسية فى حياة ريم، كما تقطع - فى الوقت نفسه - مسافة جغرافية بين الجنوب (الصعيد) والشمال (الوجه البحرى حيث «البلدة»، والقاهرة)، كما تقطع مسافة موازية على مستوى النظر إلى «التحرر» فى هذه الأماكن.

صور القاهرة، خارج رؤية ريم، ترتبط بالمتعة والتنوع والنفوذ والسلطة (انظر ص ٩٤)، فضلا عن ارتباطها بالجمع بين متناقضات شتى. كانت

لوالد ريم جولات سنوية يسافر فيها من الصعيد للقاهرة، حيث «ينام النهار ويسهر الليل فى ملهى معين له فيه صديقة قديمة» (ص٩)؛ يستمتع فى هذه المدينة ويرتاح - بكلماته - من الوجوه النكدة لزوجاته (انظر ص٣٨). من جانب آخر، ترى واحدة من أولئك «الزوجات النكدات» أن زوجها «يبدد رزق عياله على نسوان القاهرة» (ص٤٤). وفضلا عن صورة المدينة هذه؛ فهو يراها مدينة المتناقضات التى تتعايش معا، إنها - بكلماته «كبيرة وجميلة ومخيفة، هذه القاهرة» (ص٩٩)؛ «مدينة كل شئ الحلو والقبيح، والضار والمفيد» (ص١٠٠).

تبدأ ريم فى اكتشاف المدينة من ملاحظة تنوع عالمها؛ ترى من نافذة القطار الذى يقلها إلى هذه المدينة: «القاهرة اللاهثة الصاخبة الشرهة المكتظة والمدهشة» (ص٦). ومن عناصر هذا التنوع تكتشف معنى التحرر الذى سوف ترى فيه سبيلا إلى إرضاء حسها الأنثوى، وأداة للتعبير عن «ثراء شخصيتها» وتأثيرها على الرجال، فضلا عن انبهارها بهذا التحرر وتشبثها بما يتيحه لها من قدرة على الكشف عن جزء من جسدها (فى عالم أتت منه يرفض كل كشف عن أى جزء من هذا الجسد): شعرها. هكذا يصاغ شكل التحرر الذى تراه ريم داخل هذه المدينة الكبيرة، دون أشكال أخرى للتحرر لا تراها أو لا تريد أو لا تستطيع أن تراها.

تلاحظ ريم، فى بداية رؤيتها القاهرة، كثرة مشاهد ثنائيات المحبين على «كورنيش النيل» (انظر ص ١١٠)، ثم تلاحظ - من النظرات إليها - أنها «جميلة حتى بمقاييس العاصمة» (ص١٠٩). وسوف تقودها هذه الملاحظة إلى أن تتخذ من جمالها - الذى سوف تعنى به إلى حد الهوس - وسيلة لتأكيد أحقيتها فى الانتماء إلى عالم هذه المدينة، وسوف تجعلها تشعر بالرضى - إذ تعود فى زيارة قصيرة إلى الصعيد - ملاحقة الشبان لها «فى كل خطوة، جمالها غير عادى ، وثياب قاهرية لم يألفوها»

(ص١١٥) ، ثم سوف تختبر سطوة جمالها - وسيلة تأكيد جدارتها بالانتماء إلى المدينة - وتأثيره على أغلب من تراه من الشبان؛ بمن فيهم زميل لها بالجامعة يحب زميلة أخرى (انظر ص ١٩٥).

الانتماء إلى قيمة التحرر فى المدينة، بهذا المعنى، ينتقل بريم خطوة واضحة، تجعلها واقعة على نقطة بين طرفين متباعدين؛ بين الصعيد بقيمه المحافظة، من ناحية، والمجتمع الغربى الذى شاهدت بعض رموزه فى محطة القطار - من ناحية أخرى - حيث النساء الأجنبيات صدورهن عارية متاحة للناظرين (انظر ص٣). لا تستطيع ريم أن تصل إلى هذه الدرجة من الإفصاح عن جسمها، أو إلى هذا القدر من التحرر بمفهومها له، ولكنها تستطيع - فحسب - أن «تزوم» وهى ترى نساء عالمها الجنوبى، وغير الجنوبى، المتحفظات فى سلوكهن وملابسهن: «أف .. مجتمع شرقى، مجتمع رجال» (ص١٦٦). وإذا كانت ريم غير قادرة على أن تفصح عن جسدها بهذا القدر، فإنها تكشف ما يمكن الكشف عنه: «شعرها» الذى كانت أمها - زمن الطفولة - «تشدّه لتضفره». فهذا الجزء - وقد انقضى زمن الطفولة - يمكن اتخاذه وسيلة للتعبير عن «تحرر متاح»؛ لذا تمشطه فى «تسريحات» شتى، وتصبغه بألوان عدة، وتجعل منه وسيلة أساسية لإقامة صلتها بالعالم. ومن هنا حضور مفردات هذا الجزء من الجسد فى الرواية، على مستوى العناوين الجانبية بها («الشعر»، «المشط».. إلخ - راجع الفصل الثانى خصوصا)، وعلى مستوى عنوان الفصل الأخير - «الصبغة» - فضلا عن الإشارات المتكررة إليه، بكثرة لافتة، خلال أغلب فصول الرواية (بالإضافة إلى عنوانها).

لا ترى ريم فى المدينة من زاوية للتحرر سوى هذا الجانب. ولا ترى ريم فى نفسها ما يستحق الانتماء إلى المدينة، والتفوق فى عالمها، سوى هذا الجانب. وإذا كانت المدينة تعرف أشكالا أخرى من التحرر تقود

زميلات ريم وزملاءها إلى «الخروج» فى مظاهرة؛ فإن ريم لن ترى فى هذه المظاهرة سوى زحام يسد عليها طريقها، عند عودتها إلى «شقتها» القاهرية الحديثة» القريبة من الجامعة (انظر ص ص٢٢٧، ٢٢٨).

٢- «المدينة - الخواء»

تقدم روايات علاء الديب (القاهرة)[٣٩] و(الحصان الأجوف)[٤٠] و(زهر الليمون)[٤١] و(أطفال بلا دموع)[٤٢] و(قمر على المستنقع)[٤٣] نموذجا للاغتراب متعدد المستويات، فى المدينة الحديثة التى ترسم - بعلاقاتها وبأمكنتها - صورة للخواء الكامل الذى يوازيه هذا الراوى المتوحد، الوافد إلى المدينة من عالم غير عالمها، أو القادم إليها بعد سفر عنها، الضائع بين شوارعها وميادينها ومقاهيها، المكابد فراغها وخواءها والموت - الفعلى أو المجازى - الذى يخيم عليها، المتصل/المنفصل بشخوصها وعنهم، والواقف - فى اتصاله وانفصاله معا - على شفا جرف هائل مفتوح بينه وبينهم، المستوحش فى زحامها، المعزول عن زمنها الراهن، المستسلم لنوع من «اللامبالاة» كأنما «يتفرج» على المدينة؛ على من فيها وما فيها، وعلى نفسه، من بعيد.. كلها قسمات مشتركة بين هذه الروايات الخمس التى تشبه «تنويعات» متنوعة التجارب، متعددة المسميات، متباينة الأزمنة، على محور واحد ثابت فى هذه الروايات جميعا.

٢ - ١

تنطوى رواية (القاهرة) - التى تتعين فيها المدينة/العاصمة بدءا من عنوانها - على معارضة ضمنية لرواية ألبير كامى (الغريب). لكن جريمة القتل، التى تبدأ بها رواية كامى، تنتهى بها رواية (القاهرة)، ودوافع القتل العبثية، هناك وهنا، مختلفة الملابسات والمبررات.

«فتحى» - موازى «ميرسول» فى (الغريب) - الشخصية المحورية التى يتحرك الراوى مقتربا من عالمها الداخلى، يمثل تكثيفا فنيا لما تفعله المدينة الحديثة بضحاياها، ولما تدفع إليه علاقاتها الضاغطة، الباردة إلى حد الموت، من ذهاب فى طريق الخواء حتى نهايته، خصوصا من ساكنيها الذين لم «يتبلدوا» بعد؛ القادمين إليها من عالم آخر انقطعوا عنه، وانقطع عنهم.

يواجه فتحى المدينة ضائعاً، وحيدا تقريبا، مرتبطا بعلاقة جسدية مع امرأة تكرس انفصاله عنها لا اتصاله بها. يعيش فى هذه المدينة دون أن يفهم «أين هو من هذا العالم، ولا ماذا يريد؟ اللحظة التى يعيشها الآن لا وزن لها ولا معنى» (ص١١٣)، معزولا عما حوله وعمن حوله فى زحام هذه المدينة، «لا شئ يربطه بكل هذا القطيع»، ولا رابطة تربطه بحشود الناس الذين يرى - كأنما من موقع فى عالم آخر - خطواتهم «سريعة وملتهبة فوق الأسفلت الأسود» (ص١٠٦). ينزوى هاربا من هذا الزحام إلى «الشوارع الجانبية» بالمدينة (ص١٠٧)، متبلدا «كأن نصفه قد مات، لم يعد يعنيه من هذه الأشياء إلا أنه موجود فيها» (ص١١٧)، مدافعا - دونما إرادة حقيقة - وطأة الإحساس بالركود الثقيل، حيث يرى سطح حياته «ممددا أمامه إلى مالا نهاية، كذكرى صديق مات» (ص١١٣)، ووطأة الإحساس بوحدة محيطة ومطبقة، كقدر أعمى، تدعمها تفاصيل المدينة وتغذيها؛ إذ الأشياء بهذه المدينة تجعله «وحيدا أكثر، معزولا أكثر» (ص١١٥)؛ خصوصا بالليل حيث يبيت «وحيداً جدا، وحزينا جدا» (ص١٢٠).

هو وحيد فى المدينة بوصفها كلا، كما هو وحيد فى مفرادتها؛ فى الشقة التى يسكنها؛ «هذه العلبة التى يريد أن يغلق على نفسه فيها» (ص١١٢)، وفى بيته القديم حيث يسكن أخوه وأخته (ص١٢٣)، وفى مقر

عمله بالمتحف الزراعى، حيث يتحرك فى مكتبه كالجنين فى تابوت، ويرى نفسه والمروحة معا - نقطة ثابتة؛ «قمة الحركة، الطاقة الكامنة والشئ الذى لا معنى له» (ص١٢٩). وفضلا عن هذه الوحدة، يشعر فتحى بأنه مشرف على نوع ما من الموت، خصوصا عند الغروب الذى «يضغط على كل شئ فى رفق وإصرار حتى يلقى بنفسه فوق المدينة» (١١٣).

هذه الوحدة، وهذا الإحساس بنوع من الموت، لم تستطع أبدا أن تنفيهما «عقيلة» ولا أن تخفف منهما. يخوض فتحى مع عقيلة علاقة من نوع خاص؛ علاقة «عاطفة لم توجد». يجمعهما - فقط - التمزق المؤلم، ولكن حتى هذا الذى يجمعهما يتحقق بطريقتين متغايرتين (انظر ص١٢٩).

لهذا المتوحد، تتعين المدينة من السطور الأولى بالرواية: «شوارع المنطقة المحيطة بباب اللوق خالية، مبانى الحكومة على الجانبين مغلقة.. إلخ» (ص١٠٥). ولهذا المتوحد تنفتح المدينة باتجاهات شتى، بما يجعله يجوبها من أقصاها: من البيت القديم - وبه أخته وأخوه المريض - فى شارع محمد على حيث «صناديق الزبالة المفتوحة، قطط سوداء، الفجيعة ساكنة» (ص١٢٢)، إلى شقته الواقعة بالدور السادس فى عمارة تطل على جزء من المدينة الحديثة (انظر ص ١١٢)، إلى مقر عمله بالمتحف الزراعى، غرب المدينة، إلى المقابر شرق المدينة، التى يزورها بعد موت أخيه، ويشعر - وهو فيها - «أن القاهرة بالنسبة له ذكرى بعيدة» (ص١٣٨). هذه الحركة بالمدينة لا تؤكد له سوى معنى الخواء فى كل شئ. تبدو المدينة بالنهار جحيما مصغرا: «الهواء ساخن. القاهرة. إعلانات نيون مطفئة [كذا] لا لون. الشمس فى وسط الميدان» (ص١٠٦). وتبدو المدينة بالليل؛ إذ تنام، عالما باردا موحشا باهتا يبعث داخل فتحى الإحساس بالمطاردة والخوف: «وأصبح فى منتصف المدينة.. أحس أنه مطارد.. الشوارع خالية.. إلخ» (ص١٢٢)، كذا بين الحالتين، بين النهار والليل، حيث

الغروب الذى «يضغط على كل شئ» - كما أشرنا - وحيث «الشمس الغاربة تضرب الأعمدة وقطع الأخشاب فوق أسطح العمارات.. فتلقى ظلالها لتبدو كأنها مدينة مهجورة معلقة فى الهواء» (ص١١٢). ولا يبقى أمام فتحى، لمدافعة نهار المدينة وليلها وغروبها، سوى محاولة أن يهرب إلى الجنس؛ ولكن هذا الجنس المفرغ من كل عاطفة يعيده إلى المدينة مرة أخرى، فهو يشعر معه أنه وعقيلة يحترقان - فحسب - فوق السرير، ومعهما يحترق كل شئ بهذه المدينة: «الزحام والأتوبيسات والشوارع» (ص١٠٧).

فى هذا الجحيم المحيط، يسير فتحى - بخطوات عمياء - نحو فعله اللاإرادى، العبثى، الذى يتصور أنه معه ينال من كل شئ ومن كل أحد حوله؛ يقتل عقيلة بعد زواجه منها بساعات قلائل! هكذا «انتهت الحياة بالنسبة إليه»، وهكذا «فكر فى أن هذا [الفعل/القتل] هو أكبر انتصار» يمكن أن يشعر معه - فى «العلبة/الشقة» - أنه قد تحول إلى إله (انظر ص١٤٩).

لم يجد فتحى طريقا للانتصار على هزائمه، بهذه المدينة، سوى بالقتل، سوى أن يكون «فاعلا» فى جريمة سوف تنساها - فيما يتصور - المدينة بعد أسبوع واحد (انظر ص١٥٤). صاغت المدينة جزءا أساسيا من هذه الجريمة، وإن نفى فتحى ذلك فى كلماته للقاضى الذى يحاكمه - مستعيدا، ومعارضا، كلمات «ميرسول» لقاضيه: «لم أقتلها لأنها بغى. ليس لزحام الأتوبيسات علاقة (...) لم أقتلها لأنى أكره الوظيفة، أو أكره حرّ القاهرة» (ص١٥٦).

٢ - ٢

وفى (الحصان الأجوف) تناول لتجربة الراوى المتكلم «فهمى»، القادم إلى القاهرة من الريف بعد أن فقد كل ما هناك من راحة وسلام، ليتجرع

لى المدينة مرارة التوحد والاغتراب والانفصال عن الحشد، والقتامة، والزيف، والملل.

لى حركة لهمى بالقاهرة، بمبانيها التى تبدو «باردة كأنها إعلان نيون» (ص٨)، يرى «البيوت والشوارع والناس اكتسوا جميعا بطبقة من الشمع» (ص٢٢)، يسير وسط الزحام، متسكعا بغير هدف، لامدا ومفتقدا الإحساس بمعنى أى شئ، بما لى ذلك معنى الطريق نفسه: «ليس لكلمة الطريق معنى. هنا وسط الشوارع الأسفلت والنوالذ الزجاج» (ص٦)، مواجها تساؤله الداخلى الذى يقفز إلى رأسه بين آن وآن، دونما إجابة راهنة أو وشيكة أو مقبلة: «ما هذا الذى ألعله؟ لى شوارع القاهرة» (ص٢٢).

يواجه لهمى الإحساس بالخواء لى المدينة التى يراها لارغة رغم «كل هذا الزحام» (ص١٠)، ويعانى الرتابة التى تبدو محيطة والعبث الذى يبدو مطبقا والزمن الذى يلوح بلا معنى : «أمس، وأمس الأول، ومئات الأيام، نفس هذا الظلام والصمت، نفس هذا البحث عن لا شئ» (ص١٠). لا أحد يراه مريبا منه ذلك المتوحد لى زحام المدينة أو لى حشدها الذى يصعب الاندماج ليه[٤٤]؛ لا أحد يمكن التفاعل معه لى علامة إنسانية خالية من الحسابات، بمن لى ذلك زوجه «لتينة»: «امرأة ليست بغيا وليست محبوبة تومظ الإحساس بأن الحب خالد» (ص٢٢). لا صديق، «الأصدماء لا وجود لهم» (ص٦)، وإن لم ينف غيابهم ذلك الاحتياج إليهم: «لا يذكرنى أحد، وأنا لا أنسى الناس» (ص٢٧). هكذا تتحول المدينة كلها إلى موطن أشباح، لا حياة حقيقية ليها، تتحرك «الناس» - مثلا - لى الميدان للا يرى لهمى - بكلماته - «لهم تقاطيع ولا أشعر بأن لهم لحما» (ص٦)، «أتجول لى شوارع لا أعرلها.. بيوتها على الجانبين مظلمة وماتمة» (٢٢).

من هذه الحياة الخاوية بالمدينة، يرتد لهمى إلى علامته بالريف البعيد،

ليستعيد - فى زمن عابر - علامته بالقرية التى بها «جامع، وترعة ماء، و[أمه] العجوز» (ص٧)، حيث التعارف والترابط بين أبنائها: «النصاب، والجدع ، والرجل الذى يحفظ المواويل» (ص١٢)، وحيث هناك «أهل» يمكن أن يسألوا عن «الفرد» (انظر ص١٥)، إذ القرية كلها بمثابة شخصية إنسانية حية «تتهامس» و«تحدق» (انظر ص٤٦). هكذا ينتقل لهمى - الذى كان يزور القرية زيارات خاطفة - إلى العمل موظفا فى «محكمة الزمازيق»، آملا أن يستعيد علامته بقريته كى «يصنع [حياته] من جديد» (ص٢٥).

فى هذا الزمن العابر بالقرية، بعيدا عن مدينة الخواء، يمر لهمى بتجربة جسدية/عاطفية مع «زينب» الممرضة المطلقة الفائرة المليئة بالحياة، التى كل شئ فيها «ينطق بالمرح والصحة»، «جسدها (...) يعرف كيف يذيب [إحساسه] بالوجود» (ص٣٥)، مستعيدا بهذه العلامة - كما هى الحال فى رواية د. هـ. لورانس (عشيق الليدى تشاترلى) - الفطرة الأولى خلال الإحساس بالجسد الحى. لكن هذه الاستعادة، فى علامة بدأت ونمت على حالة هاوية مفتوحة، سرعان ما تنتهى، ليجد لهمى نفسه - وقد أصبح الآن بلا زينب ولا فتينة - مرة أخرى بالمدينة الخاوية، «بلا بيت وبلا نقود (...) فى مدينة غريبة» (ص٤٣)؛ محض «حصان أجوف [لاحظ عنوان الرواية] يدب فى شوارع القاهرة» (ص٤١)، معلقا فى فراغ أكبر من ذلك الذى كان معلقا فيه قبل زمنه العابر فى القرية، معانيا وحدة أكثر حدة، منفصلا بدرجة أكبر عن ذلك الحشد الذى يتحرك كمن يتحرك فى نوم، يمضغ التساؤل تلو التساؤل (انظر ص٤٣) وهو يقطع - بكلماته - شوارع المدينة الغريبة «من يرانى ينكرنى. وأنا لا أعرف أحدا. يتجمع حولى الزحام وينفض (...) عيناى فى عيونهم وكتفاى فى أكتافهم. ولكننى بعيد» (ص٤٢).

٢ - ٣

ولى (زهر الليمون) يختلف الراوى، ويتغير زمن الومائع، لكن تظل المدينة/القاهرة كما كانت لى روايتى علاء الديب السابقتين، ساحة للاغتراب المطبق(٤٥) والخواء المحيط.

الشخص المحورى «عبد الخالق المسيرى» الذى يوازيه الراوى، هنا، تبدأ محنته مع نهوضه الصباحى كل يوم، بمدينة السويس التى يعمل ليها ويرتحل عنها ليقضى يومين بالقاهرة كل شهر. وبعد «محنة القيام من الفراش [التى] صارت متكررة، معرولة الدروب والدوائر، المد والجزر، الرغبة والخوف من القيام والخوف من الرغبة لى الرماد» (ص٥)، تتكشف شيئا لشيئا ملامح عالم ذلك الشخص المحورى التى صاغت محنته هذه، لى تلك المدينة الصغيرة ثم لى مدينة القاهرة، ولى زمنيه الراهن والمستعاد، ولى علامته بذاته وعلاماته بالآخرين.

لى السويس يسكن المسيرى شقة صغيرة على سطح أحد البيوت، يرى إذ ينظر من هذا السطح «على مدى البصر تربض المدينة ساكنة. أسطح مذرة ونوالذ مغلقة صماء» (ص٧). يعمل منذ أربع سنوات موظفا لى مصر الثقالة، ويحيا منفصلا عن الآخرين ومنفصلا عن نفسه، و«يستبعد من اللقاءات والمناسبات لأن ماضيه الشيوعى يطارده» (ص١٢). هو يحب هذه المدينة ولكن هذا الحب لا يخفف، أبدا، من «حضور القاهرة لى حياته» (ص١٣)، وهو يبحث دائما، لى حاضره الثقيل بهذه المدينة، عن وجهها المتوارى لى شوارعها الخلفية، الذى تحجبه واجهاتها البرامة. لحبه لهذه المدينة يظل حبا مشروطا، رهنا بزمن مستدعى وليس بزمن حاضر؛ إنه «يحب شوارعها (...) مبل أن تنهشها لئران القذارة واللصوص الجدد»(٤٦).

إذ يغادر المسيرى السويس، وينأى عن زمنها الراهن، مرة كل شهر،

إلى القاهرة، لا ينتفى إحساسه بالخواء ولا تخف وطأته. فالقاهرة تعمق هذا الإحساس وتضاعفه، بعد أن تبعثه من مرمده وتدعمه بذكريات شتى. ومع هذا لا يستطيع المسيرى أن يتخلص من علامته الملتبسة بالقاهرة، لا يستطيع أن يحدد منها موقفا واضحا يجعله يستريح ويجعلها تتجانس بداخله؛ «هى القاهرة، لم يغادرها أبدا. هى لم تغادره. هى الجلد والعظم والنخاع. هى الصليب والذكرى الأبدية. مدينة متوحشة وجميلة» (ص٣٦).

فى زمن الذكريات القديم تقترن هذه المدينة لدى المسيرى بتجربة حب محبط مع منى المصرى التى «عثر عليها فى شوارع القاهرة» أو «هى التى عثرت عليه» (ص٣٣). وفى زمن الحاضر الراهن - مذ رحلت سناء فى «هجرة» أشبه بالهروب إلى كندا، لأنها لم تستطع أن ترى المسيرى «هكذا. فأرا فى مصيدة»، ولأنها لا تستطيع أن تعيش «هكذا» (ص١٠٠) - لم تعد القاهرة سوى «فخ مفتوح»، غواية متجددة لمعايشة الفراغ، وإن هدأت فيها سورة الضياع الأول عقب فقد سناء؛ حيث كانت هذه المدينة ساحة للدوران فى الشوارع وبيوت المعارف والأصدماء، للسكر والنوم فى أى مكان، للمقهى والصداع والإسبرين، وللبحث فى الليل عن مأوى جديد ليس فيه أحد من الأصدماء (انظر ص٦٨).

الآن. فى هذا الحاضر بهذه المدينة، بين كل شوارعها وميادينها وبيوتها ومقاهيها وحاناتها وزحامها، لم يعد للمسيرى من أحد سوى صديقين: «فتحى» و«فريال»، ولم يعد له من مكان سوى بيتهما الذى ظل «أجمل مكان فى القاهرة بالنسبة لعبد الخالق المسيرى» (ص٥٤).

خارج بيت هذين الصديقين، الواحة التى تحفها الخرائب - بالمعنى الحرفى - من كل جانب، حيث تلال التراب وأكوام «الزبالة» و«خرابات كانت حدائق أميمت فيها بيوت خشبية للإيواء السريع»، فى «حى نما بلا منطق ولا اسم كأنه مستنقع صناعى يموج بالبشر» (انظر ص٦٥

وص٦٧)؛ خارج هذا البيت الذى يفارق الحى الوامع ليه، تبدو القاهرة للمسيرى صحرآء بلا ظل، ولا مأوى، ولا وجه واحد يأنس إليه.

هناك أماكن محدودة تنتمى إلى المدينة القديمة، تقفز لجأة إلى عينى المسيرى وتختفى لجأة، وتومىء إلى عالم إنسانى كان مائما بهذه المدينة (انظر إشارة الراوى إلى «ميدان الحسين» مثلاً، الذى يلوح لجأة «كأنه جزيرة يصب ليها كل ما بقى لى المدينة من الحياة»- ص٨٤، وإشارته إلى الحدائق الممتدة أسفل القلعة، التى تجعل المسيرى «كأنه صحا لى مكان غريب نظيف مفروش بالخضرة وبالأضواء»- ص٧٠) ولكن، خارج هذين المكانين المحدودين، اللذين يبدوان تفصيلتين من مشهدين عابرين ليما يرى المسيرى، ليس هناك سوى أماكن القاهرة الحديثة التى تطرد كل إحساس محتمل بالتجانس أو الراحة أو الانتماء. يتسائل المسيرى وهو يتخبط بين هذه الأماكن الحديثة بالمدينة: «هل تحمل الأيام له شربة ماء؟ أم أن أمامه صحراء ورمالا؟ القاهرة صامتة لا تجيب. نوالذها موصدة غامضة (...) وهو يدب لى طرماتها لى وهن «(ص١٠٢). ويواجه المسيرى، وهو محاصر بهذه الأماكن، إحساسه بتساقط أيامه التى تساقطت معها أحلامه وطموحاته وأهداله ورغباته جميعا: «تتخبط أمدامه [كذا] لوق أرصفة شوارع وسط المدينة الخالية بلا هدف أو رغبات، العمارات والشقق تتجمع ضاغطة عليه» (ص١٤٨، ١٤٩). ولا يبقى لدى المسيرى، لى هذه المدينة الحديثة التى تكرس ضياعه، غير اللواذ بالبيت القديم الذى كان أبوه مد بناه «لى أطراف الدمى التى كانت حقولا» (ص٧٧)، والاحتماء بشجرة الليمون بهذا البيت، التى كانت علامة عليه، كما كانت علامة لى حياة المسيرى وحياة أمه وأبيه، لضلا عن أنها كانت «نفيا» لعلامات المدينة الحديثة وسطوتها؛ إذ كانت تجسيدا للعلامة بالطبيعة الحية لى هذه المدينة التى يحفها الموات المصنوع.

فى زمن الوقائع القديم كانت شجرة الليمون هذه «فارهة ضخمة كثيفة الأوراق، صحيحة كثيرة الأزهار والثمر» (ص١٠٣). وكانت «هى العلامة والراية (...) كانت العنوان» (ص١٠٣) فى رحلة المسيرى مع أبيه الذى كان يصحبه فى جولة وسط الحقول المفتوحة آنذاك. وأيضاً كانت تمثل عنصرا حيويا لأبيه الذى كان «يدعك جبهته بالليمون إذا أصابه صداع، ويشرب شايا بالليمون إذا أصابه مغص، ويسخر من النساء المتمارضات ويقدم لهن عصير الليمون» (ص١٥١). لكن الآن، خارج هذا الزمن المستعاد، استشرى سرطان المدينة الحديثة وزحفت مبانيها على هذه الشجرة وعلى البيت القديم، أصبحت الشجرة «ذابلة محصورة بين العمارات، لم يكن يظهر منها سوى ساق غليظة مديمة خشنة، وأوراق مصفرة ذابلة» (انظر ص ١١١، وأيضا ص ص١٣٨، ١٣٩).

فى حاضر المسيرى وفى حاضر المدينة، إذن، تلاشت هذه العلامة/ العلامة بالطبيعة الحية، وسقطت هذه الراية/العنوان، ولم يعد هناك سوى التيه فى هذه المدينة الحديثة حيث «يعطيه الجميع ظهورهم ولا يتعرف عليه أحد» (ص١٤٧). لا تنجح أية محاولة للخلاص من هذا الحاضر الراهن بهذه المدينة، ولا لاستعادة العالم القديم الذى ولى إلى الأبد وأصبح محض حقيبة متربة بها أوراق ذكريات مديمة ملقاة تحت سرير مديم منذ سنوات وسنوات (انظر ص١٣٤). أصبحت القاهرة، كما أصبحت السويس، فيما يرى المسيرى، شيئاً لا ضرورة له؛ «لاهنا، ولاهناك. تساقط وتساقطت أيامه، كما يتساقط زهر الليمون، بلا نبل ولا أريج» (ص١٤٧). وسوف يذهب المسيرى، فى الفصل الخامس والعشرين من فصول الرواية الستة والعشرين، إلى «موقف السيارات» ليخرج من القاهرة إلى السويس، ليجد نفسه «مرة أخرى فى مواجهة بحار البشر والضوضاء»؛ ويشعر أنه «غريب جاء وغريب يعود» (ص١٥٤)، ليصل أخيراً إلى السويس ويجدها

«كما تركها، ساكنة، أضواؤها كأنها مركب ضخم يبتعد» (ص١٥٥)، ليعود- أخيرا- إلى حيث بدأ، غريباً ينام، وغريبا يستيقظ، ولما بين غربتيه يستلقى فى لراغ غرلته «وعيناه مفتوحتان تحدمان فى السقف» (الجملة الأخيرة بالرواية)، فى دورة تبدأ لتنتهى، وتنتهى لتبدأ، من جديد.

٢-٤

وفى (أطفال بلا دموع) تجسيد آخر لاغتراب العائد إلى القاهرة، الذاهب عنها مرة أخرى، ولكن فى غياب أطول، خلال دورة تتكرر ولا تتوقف. الراوى المتكلم «دكتور منير عبد الحميد لكار» الذى يعمل أستاذا للأدب العربى فى جامعة تنتمى إلى بلد عربى نفطى، العائد فى إجازة قصيرة إلى القاهرة، بعد أن أسلم- بسفره لتكديس النقود- حياته كلها لقدر أعمى، أو رمى بها فى فخ لا فكاك منه، لانتمى إلى «صنف طويل من العبيد المقيدين من رقابهم» (ص١٠٨)، حيث لم يعد يسمع هناك، فى بلد المال، ولا فى الطريق إليه، سوى «صوت الخلاط، والتكييف والماكينة والطائرة، غناء بلا طلب ولا حنين، صوت بلا لحوى، ونقود بلا رنين» (ص١٠٩).

دكتور لكار، الذى سبق له أن تزوج وأنجب وانفصل عن زوجه التى لم تنتم إلى حياته الجائعة دوما للمال، والذى بات يشعر- فى سفرته التى لا تلوح لها نهاية- كأنه منفصل عن كل زمان وعن كل مكان، أو- بكلماته- يشعر كأنه «خارج الزمن(...) خارج المكان أيضاً، هل أنا فى مصر، فى القاهرة، أم أننى فى الجامعة فى مدينة دلوك» (ص١٧).. لايزال يطارده هناك ذلك الهاجس بأنه يجب أن يكون مثل الآخرين ولكنه لا يستطيع: «وراء هذه النوافذ والأبواب المغلقة كتلة حمقاء من البشر لا تعنينى، ولا تخيفنى، أحتقرها، أضيع لو عزلتها، أحب أن أكون مثلها ولا أستطيع»

(ص١٨). يعود دكتور لكار من «هناك» إلى القاهرة لتتفاقم عزلته ويتضخم لراغه ويتضاعف إحساسه بالخواء. لا تخفف من ذلك كله تلك الذكريات التى تقفز إلى رأسه لجأه، لترتد به إلى مرية نائية أتى منها إلى المدينة لى زمن بعيد، حيث يأتيه - دونما إرادة أو رغبة - ذلك «المنظر وحده، وينصرف وحده (...) كوبرى عتيق من حديد وخشب(...) ظلال شجرة عجوز.. إلخ» (ص١٧)، لهذا المنظر البعيد لم يعد له «وجود» حقيقى، مثلما لم يعد هناك لقريته «كفر شوق» وجود حقيقى (انظر ص٢١)، لأهلها/ أهله- باعتبار ما كان- تطاولوا عليه، ورموه بالجنون، ولم يعد بمقدوره- الآن- العودة إليها وإليهم، أو العيش بينهم ولو للحظات (انظر ص٣٣). كان منير لكار مد استخدم «عطر» هذه القرية أو «للكلورها» عندما تعرف إلى «سناء لرج»، ابنة «الكوربة» لى «مصر الجديدة»، أو «مطة مصر الجديدة» بتعبيره، كى تشم ليه عبقاً ما جذابا مغايرا لعالمها المدينى. الآن لم تعد لى حياة لكار «سناء لرج» ولا «كفر شوق»، لم يعد سوى ذلك المنظر من القرية التى تناءت، وهو منظر ليس أكثر من « عائق » لى حياة لكار الجديدة : تدبيج المقالات التى ترضى الجميع ولا تقول شيئاً (« .. من يقدر الآن على الطهارة التى تتطلبها الكتابة» [؟!] ص١٩)، والتدريس الذى صار «حسابا، وتكتيكا، وتوظيف أومات وأموال، استثمار جديدا» (ص١٩)؛ لإزاء هذه الحياة الجديدة يأتى «أكبرعائق عن التركيز والإنجاز(...) ذلك المنظر الذى يفرض نفسه بلا استئذان: «كفر شوق، والكوبرى على المحطة (...) والشجرة العجوز» (ص٤٧).

لى زمنٍ ما من حياة لكار الراهنة، حيث اللامبالاة التى اكتشفها وسيلة دلاع إزاء إحساسه بالانفصال عن الناس، والبلادة التى تكتسى بها الأشياء والمبانى، هناك لى مدينة النفط وهنا لى مدينة القاهرة، وحيث

الفراغ والخواء: يشعر أنه «فارغ.. فارغ حتى القاع» (ص٩٨)، «أما هذا الخواء فقدر ملعون. سرطان يسكن الهواء الذى أتنفسه (...) ملعون هذا الخواء» (ص٢٩)، «خواء عشته فى ملبى، وسكن بين ليلى ونهارى، خواء أجرد بارد مفروش بالنقود» (ص١٠٦). فى زمن ما من هذه الحياة يدخل فكار مدينة القاهرة «منتصرا ومهزوما» (ص٣٥)، يهرول- بكلماته- فى الشوارع «تبتلعنى، تلفظنى، نهايات بلا نهايات» (ص١٧)، تتلقاه المدينة دائماً «فى شوارعها وضوء نهارها وليلها بحنان زائف، يخفى نصالا لامعة تجرح ولا تدمى» (ص٩٦).

فيما مضى، قبل رحلة اللهاث وراء تضخم أرمام الرصيد فى «البنك»، كان لفكار فى القاهرة غرفة عارية فى مصر القديمة. لم تخل هذه الغرفة، كما لم تخل كلها، من المعنى؛ كان فقيراً وكان يعلم ذلك ويعلنه ويحبه، وكان يرى «كل شىء ممكنا» (ص٤٥). الآن تلاشى هذا الإحساس بالأماكن، فهو لم يعد كما كان والمدينة لم تعد كما كانت «أعرف هذه الشوارع، ولكنها ليست هى (...) البيوت القديمة لا أتعرف عليها، ومعالم حبى القديم لا وجود لها» (ص٧٣)، فكان أن صاغ اختفاءها من حياته صياغة يسومها- لمروى عليه مفترض- بثقة خبير مجرب، وبادعاء حكمة من لم يكابد خواء ولم يؤلمه جرح: «إذا لم تستطع أن تجد لك زوجة صالحة، فلا تصاحب مصيبة، دعها تخرج من حياتك، كما دخلت فى هدوء، بلا جرح ولا تشريح» (ص٧٥). انفصل، إذن، ذلك الذى كان ابنا لقرية جنوبية، ثم مستقرا بغرفة فقيرة عارية بالمدينة، عن المرأة التى شكلت حياتها مفردات المدينة، كما شكلت حياة أبيها من قبل، إذا غدت هى «محطة مصر الجديدة» بينما أبوها «امتصت مصر الجديدة حياته وحيويته، وكل ما فيه من أحلام» فيما يرى- الآن- منير فكار (ص٦٢). لكن فكارا، الذى يصدر الآن أحكامه على العالم والناس، لم يعرف حياة أفضل من حياة

سناء ولا من حياة أبيها، لحياة لكار الراهنة شبيهة بالموت، يتآلف ليها مع الأشياء لا مع البشر (انظر ص٣٣)، بعد أن تسربت- بكلماته: «دمائى مع الشهور والسنوات، شربتها الرمال التى تفصل وطنى الأول عن وطنى الثانى، وتساوى ما أحبه مع ما أكرهه، صرت إناء أجوف [لاحظ، مرة أخرى، عنوان رواية علاء الديب الثانية] «يرتدى بدلة جديدة» (ص٥٦).

لا شيء من البهجة تعرله هذه الحياة الشبيهة بالموت لى مدينة القاهرة ولا لى مدينة «دلوك»، لى هذا «الوطن الأول» أو لى ذلك «الوطن الثانى». تعرف حياة لكار الخاوية شيئا من البهجة لى رحلة عابرة يسالر منها، خلال إجازته بالقاهرة، إلى الإسكندرية حيث «أم عصام»، المطلقة، التى يقدر «امتنانها النهم الذى لا يشبع»، لفى «ضياء لحمها الأبيض»- بكلماته-: «أغرق صبحى وليلى الفارغ. هى وطبيبى النفسى أهم ما بقى لى هنا» (ص٢٣). لكن هذه الرحلة القصيرة العابرة، إلى هذه المدينة وهذه «المرأة/ العلاج»، ليست سوى أيام سريعة تمر، ليواجه لكار من جديد أياما أو شهورا ثقيلة بالقاهرة، ثم شهوراً ثقيلة أخرى هناك لى تلك المدينة الصحراوية، حيث «يحارب خواء حياته» من جديد (انظر ص٩٠).

بين القاهرة الخاوية العابرة، و«دلوك»، الخاوية المقيمة(ومعها «كفر شوق» العائقة عن الإنجاز، و«الإسكندرية» المتعة لأيام خاطفة) انحصرت، إذن، حياة لكار الخالية من تدلق الدم لى العروق؛ حياة راكدة ثابتة «ثبات دمعة لوق ملبه» (انظر ص٤٠)، متحجرة تحجر هذه الدمعة نفسها لوق العين، لا تتحرك ولا تنحدر، مثلها مثل تلك الدمعة لى ملصق شهير أو «بوستر» لرسام إيطالى غفل: «صورة لفتى (...) يرتدى مبعة مستديرة (...) وعينه اليمنى واسعة محمرة، تنزل منها دمعة ثابتة» (ص٧٨).

٢ - ٥

تستكمل (ممر على المستنقع) عالم (أطفال بلا دموع)، لكن من الضفة الأخرى؛ من صوت سناء لرج ومن وجهة نظرها، بما يستوعب عالم زوجها السابق، منير لكار، من منظور آخر، وبما يجاوز أيضاً حدود هذا العالم. تسترجع سناء لرج، التى تقوم بدور الراوى المتكلم، لى الإجازة التى تقضيها على شاطىء البحر، تجربتها مع زوجها السابق «كلب الفلوس المسعور» بتعبيرها (ص١٩)، الذى كان يستعذب آلامه القديمة «كأنه حيوان يحب طعم دماء جروحه» (ص٤٠)، والذى مذف بها- كما مذف بنفسه- لى «محيط من غربة وغباء»، ثم تركها لتساؤلها: «ماذا ألعل هنا؟ ومن هؤلاء؟»، بعدما لقد كل إنسانيته وتحول إلى «ماكينة بشعة للأكل والجنس وجمع النقود» (ص٩٩). أجابت سناء لرج عن تساؤلها هذا إجابة « عملية »، مقرونة بفعل ، للم تعد هناك لى «دلوك» كما لم يعد لى حياتها منير لكار. ولكن هذه الإجابة لم تدلع بها بعيدا عن « المستنقع اللزج » الذى أغرمها ليه لكار. هى ، لى حاضرها، تواجه - بكلماتها - توحدها الأخير: «وحدى، أتكلم وحدى، بلا صوت» (ص٩)، تشعر بهذا التوحد حتى وهى «وسط الزحام ومع الناس» (ص٤٣)، بعدما «لم يعد لى أحد أستطيع أن أعرى أمامه لشلى أو حاجتى.. أو حتى وجودى البسيط» (ص١٥)، وبعد أن اختلط عليها الزمان والمكان (انظر ص٨٤)، وبعد أن آل إلى لشل وحبوط بحثها «عن الحب المطلق، المال المطلق، الرجل المطلق الذى لم يكن لى أبدا» (ص٥١). تحيا سناء لرج حياتها الراهنة، المتقلبة، ومد شارلت على الخمسين، موزعة بين ماضيها ومذعورة من زمنها المحتمل: «أين أذهب من ذكريات الماضى... ومطبات الحاضر ومخاوف المستقبل» (ص١٣)، متوجسة دوما «من أن يحدث شىء» غامض لا تعرله (انظر ص٤٣). لى ماضيها لم يكن لكار هو الرجل الأول لى حياتها، بل

لم يكن الأكثر امترابا. كان هناك آخرون، أكثرهم استعصاء على النسيان، الآن، «عزيز شفيق» الذى تقول عنه: «غرامى»، «ساكن جسدى، كأننى خلقت له، لى عالم خلق لنا نحن الاثنين لقط، رغم الأيام والسنين لم تبهت ذكراه أبدا» (ص١٧). ولى حاضرها أصبح هناك «هانى مبطان»، الذى يريدها «زوجة ثانية له»؛ بينهما «أكاذيب صادمة، وصدق كاذب»، وبينهما ابنها وابنتها - تامر ولمياء - وأولاد آخرون له. ترى أنه، بكلماتها: «لارغ مثلى، مشرة لامعة ونقود كثيرة» (ص١٦)؛ «يطلب الحرية ولا يستطيع أن يصنعها ولا يهبها» (ص٣٨، ٣٩).

تروى سناء لرج روايتها، عن ماضيها وعن حاضرها، مستندة إلى «تيمات» لغوية بعينها («الحمد لله»، «عادى»، «مستحيل»)، وتتكئ - ربما دون مبرر واضح - على تمثلات عدة لنشيد الإنشاد (انظر صفحات ٢٣، ٩٨، ١١٣)، مخاطبة مروياً عليه غير محدد أحيانا (انظر مثلا ص ٤٧) أو محدداً أحياناً لى حبيبها النائى لى الزمن والمكان، عزيز (انظر ص ٣١ مثلا) أو لى أبيها (انظر ص ٨٧). خلال هذه «الرواية»، تبوح سناء لرج بما يكشف مساحة مظلمة من نفسها، بعد أن «خلا العالم من حولها» (ص١١٠)، مبل أن تضيف إلى هذه الرواية، لى نهايتها، ورمة صغيرة أخيرة مكتوب ليها بخط يدها، ثلاث مرات: «اصنع لنفسك للكاً من خشب لها أنا آتى [كذا] .. وبعدى الطولان» (ص١٢٠).

كان فكار، فى (أطفال بلا دموع) قد صنع فلكه الخاص؛ رصيد البنك، وانتهى إلى «الحياة الميتة» التى يلاحقه فيها العقم وتطارده الدمعة الثابتة. وكانت حياته المقيمة فى دلوك، العابرة فى القاهرة، الخاطفة فى الإسكندرية، قد انتهت إلى خوائها الأخير. خواء سناء فرج يلاحقها، هنا، بطريقة أخرى؛ تسعى خلالها - بإخفاق كامل تقريباً - إلى ابتعاث المفردات التى كانت حانية فى حياتها والمعالم التى كانت حانية فى المدينة من حولها.

تتذكر سناء لرج القاهرة فى زمن وماض قديم، عقب هزيمة ١٩٦٧: «مشينا أنا وهو خلال القاهرة المنكسرة طولاً وعرضاً لأسابيع وشهور» (ص٥٣). وتتساءل فى زمنها الحاضر - وقد غدت تخفى كهولتها بالماكياج - عن السبب الذى يجعل المدن - مثلها - تتقنع وتخفى جوهرها الحقيقى، كأنما بتساؤلها تتامش لفقدان الحقيقة فى نفسها وفى المدينة/المدن أيضا: «لماذا تكسو المدن نفسها - دائماً - بقناع أو ماكياج يخفى حقيقتها، الشوارع الكبيرة والمبانى الضخمة السخيفة تتصدر كل شئ، كاتمة على أنفاس الشوارع الجانبية الحنونة التى تتكون من بيوت جميلة لها طعم ورائحة تكاد تنطق بالقصص والحكايات» (ص٦١). وفى هذا الحاضر، فى إجازتها بمدينة مطروح، حيث «تتحرك التداعيات السردية (...) فى أفق المكان، ما بين الفضاء المخنوق للغرفة المغلقة والفضاء المفتوح للبحر اللانهائى»[٤٧]، تستنكر سناء لرج وجود عربات النقل و«غرز» الشاى التى تحاول - بكلماتها: «خنق روح المدينة التى كنت أحبها»، ثم تكتشف أن كل شئ بهذه المدينة قد تغير، أو على الأقل تغيرت الأشياء التى كانت تحبها بهذه المدينة: «المقهى المطعم الأخضر الصغير تحول إلى كافيتريا قذرة ...إلخ» (ص٦٢). ولكن لا ذكرى المدينة المهزومة، ولا التساؤل عن المدن الكاذبة، ولا الحسرة على المدينة الصغيرة التى فقدت ألفتها وجمالها، تجعل من «المدينة» - بالنسبة إلى سناء لرج - خواء كاملاً كما هى الحال مع منير لكار. إن هذه المدن، فى عالم سناء لرج، ليست سوى مرايا لتجربة الهزيمة التى زلزلتها كما زلزلت الجميع، أو لهاجسها الراهن حول جمالها الجسدى الذى يذوى بتقدم العمر، ويجعلها - كما يجعل المدينة - تشيخ وتتقنع. ولكن هذا الهاجس الراهن، من ناحية أخرى، يبتعث لديها خواء آخر، وإن كان مختلفاً - فى الدرجة والكيفية - عن خواء منير لكار، فى مدينته المقيمة وفى مدينته العابرة، معاً.

٣- «المدينة - المتاهة»

وفى رواية خيرى شلبى (موال البيات والنوم)[٤٨] تتجسد المدينة بوصفها «متاهة»[٤٩] مكتملة، فيما يرى ويعانى ويتخبط الراوى المتكلم «فهمى»، القادم من ريف ناء إلى هذه المدينة، الباحث عن سبل التحقق فى عالمها.

ابتداء، يحيل عنوان الرواية، ويحيل إهداؤها، إلى «الموال». وترتبط رحلة الراوى المتكلم فيها بالبناء الدائرى فى مواويل شعبية مصرية عدة، يعود «البيت» الختامى فيها إلى البيت الأول. يبدأ الراوى المتكلم جملة الرواية الأولى متمثلاً ضمير الجماعة: «كنا جلوساً»، وينهى جملة الرواية الأخيرة متمثلاً ضمير الجماعة أيضاً: «لتدلقت الشمس فى أحضاننا.. إلخ»، وإن كانت صيغة الجماعة، فى الجملة الأخيرة، مقتصرة على الراوى وزوجه فحسب. وبين الجملتين، والتمثلين، ترتبط فصول الرواية الستة عشر جميعاً بهذا الراوى من حيث هو فرد، وبرحلته - أو بضياعه - فى شعاب المدينة أو «متاهتها»، وببحثه الذى لا يتوقف عن مأوى ما فيها، حيث يرصد - بصوت الرحالة القديم، وباغتراب الفرد المعاصر، معاً - مشاهداته، ومعاناته، وتجاربه التى تصوغها انتقالات ذاكرته بين الماضى والحاضر، وبين عالم هذا الحاضر الخارجى وعالمه هو الداخلى، «الحلمى» أحيانا، الذى يغطى - ويكاد يحجب - ما يعيشه وما يطمح إليه، ما يكابده وما يتمناه، جميعا، بضباب من التساؤل أو - على الأمل - بضباب من عدم اليقين.

تختلط لدى هذا الراوى المتكلم الوقائع والأحلام، ليشير إلى أنه لم يعد يعرف ما إذا كانت أمنياته الكثيرة الحميمة مد «تحققت (...) بالفعل أم هى مجرد وهم وأضغاث أحلام» (ص٤٢٧)، وتبدو الثغرات المفتوحة بين هذه الوقائع والأحلام كأنها هوات هائلة، تقذف به فى فراغ هائل،

وترتحل به دوماً من مجهول إلى مجهول، ومن منفى إلى آخر، عبر الأماكن التى يراها ولا يراها، يحيا ليها ولايحيا، بل تبدو كأنها تغيِّبه عن نفسه هو، وتنفيه عنها، ليما يشبه متاهة داخلية موازية للمتاهة التى تحيط به لى المدينة الحديثة.

يلوح الراوى المتكلم، كثيرا، كأنه على وشك الإغماء (انظر مثلا ص ١٠٠)، ويتساءل دائماً عن مكان هو ليه: «اندسست بين الصاعدين لى زحمة العمل (..) غير أننى لم أعرف أين اختبأت طوال هذه المدة» (ص٨٤)، ويمتد به التساؤل عمن حوله وعما حوله ليشمله هو نفسه: «لم أكن أعرف من أنا علي وجه اليقين» (ص٢٥). هو ، لى هذا كله وبهذا كله، يخوض رحلته لى المدينة مترامية الأطراف معمقاً متاهتها الخارجية بمتاهته الداخلية؛ يتشكك لى شوارعها وميادينها وليما يشهده ويعيشه ليها، ويظل - على مستوى ما - متصلاً بخيط لا ينقطع يربطه بعالم الريف البعيد؛ إذ يلوذ - غير مرة - «بمحطة السكة الحديد» (حيث القطارات التى لا تتوقف رحلاتها بين الريف والمدينة) المسماة «باب الحديد»: «ربما كان شعورى أنه الباب الذى يمكن أن يعيدنى إلى مريتى لى أية لحظة». ص١٠١)، وإذ يشير إلى أنه «مروى مع حديث عهد بالمدينة»(ص٢٢٤)؛ وإذ يستعيد «الدكاكين الحميمة التى [كان يغرم] بالجلوس ليها [لى مريته] النائية» (ص٣٩٨). لكن هذا المتخبط، التائه، اللائذ بقريته، يظل - حتى النهاية - يدالع شراك المدينة، ويدالع حصار متاهتها[٥٠]، محالظاً - كما يعبر الامتطاع الأول، من شعر لؤاد حداد، لى صدر الرواية - على «ملب سليم» و«اتجاه سليم»، وإن كان هذا الحفاظ، لى أبيات الشاعر، يحتمل معنى التساؤل والتعجب معاً.

يعرض هذا المتكلم، المحورى، لتجارب عدة، ولأشخاص عديدين داخل المدينة/القاهرة، يتراوح رصده لهم بين عدم التحديد («صديقى

الســيناريست»، «صـديقى الديكوريست».. إلخ) وبين الإشـارة لأسـمـاء مرجعية بعينها (محـمـود أمين العالم، لويس عوض، عبد العظيم أنيس، صـالح مـرسى، عـلاء الديب.. إلخ)، وبين اسـتـخـدام أسـمـاء مـوازية لشخصيات مرجعية، من مثقفين ولنانين ينتمون إلى مبدعى الستينيات. ولى هذا الرصد يقدم الراوى ما يشبه «سيرة» خاصة بكل واحد من هؤلاء، بنوع من تمثل واضح لكتب «التراجم» العربية القديمة، وباستسلام واضح لغواية السرد لحكايات تلو الحكايات، ولى تزاحم يشبه «الخوف من الفراغ» لى الزخارف العربية القديمة.

لكن، مع هذاالحشد من «الشخصيات/ الألقاب» والشخصيات المسماة والشخصيات المشار إليها، ومع هذا التيار من حكايات لا تنتهى، تظل تجربة الراوى المتكلم نفسها، داخل المدينة، تجربة محورية لى الرواية.

يحمل الراوى هماً يومياً متكرراً: البحث عن عمل (انظر ص٥٣)، إذ يسير «طوال النهار لى شوارع المدينة بحثاً عن عمل» (ص٤٣٤). ويحمل كذلك هماً آخر مترتباً على هذا الهم الأول: العثور على «مبيت» أو «مأوى». يخوض الراوى المتكلم، من أجل هذا المأوى، مغامرات عدة؛ ينام على الكراسى، لى المقاهى وغيرها، وينام لى حقيبة يغلقها على جسمه لوق رف بأحد القطارات (ص١٢٦)، وداخل سيارة بأحد «الجراچات»، ولى المكاتب الحكومية بعد إغلامها؛ يقطع الشوارع والميادين والممرات والحارات والسلالم، لى لهاث دائم، بحثاً عن هذا المأوى.

خلال هذا البحث عن عمل، ومأوى، يستكشف الراوى ويكشف عالم المدينة/العاصمة التى وصل إليها عبر رحلة شامة أمام خلالها بمدينة أخرى صغيرة (انظر ص ٤٢٠). وخلال رصد سير الراوى «على غير هدى» بالمدينة (مع إدراكه بأنه يجب عليه أن يتومف «ليبت لى وجهته»[٥١] - ص ٣٠) تتراءى صور شتى لهذه المدينة.

ترتبط المدينة، تارة، بصورة يجب معها الحذر ويثور معها التوجس (انظر ص ٦٢). وتقترن المدينة، تارة، بالوعد بالمسرات لمن يملك المال؛ إذ تتفتح أمام الراوى «كل أبواب المدينة» (ص٨٩) بمجرد أن يلمس جنيهاً. وتختزل المدينة تارة فى صورة «الفجور» (ص٢٥٠) أو «التحجر» و«مسوة القلب» (انظر ص٣١٤). وتحمل شوارع المدينة وتجسد، تارة، معنى الهزيمة (ص٤٢٤). والمدينة - أخيراً - على اتساعها، تتحول أمام الراوى، خصوصاً بالليل حين تكون بيوتها وأبوابها موصدة فى وجهه، إلى «مصيدة لفئران» (انظر ص٢٥).

تلتقى هذه الصور جميعاً لتصاغ منها «صورة محصلة»، مهيمنة على عالم الرواية كله، هى صورة «المتاهة» التى يدعم الإحساس بها كون الراوى يسير إلى غير وجهة، «مدالعاً دلع الرياح [له] من جميع الاتجاهات» (ص١٩)، وشعوره بأنه يتجول فى المدينة ضائعاً «كطفل تائه يبحث عن أهله» (ص١١٤). كما تتراءى هذه الصور خلال عالم المدينة الذى يبدو مائماً على مفارمة كبرى؛ حيث سطحها الخارجى مظهر خادع لعالمها التحتى. والراوى، فى حركته الدائبة داخل المدينة، يبدو كأنه يحاول - عن غير مصد واضح - تعرية المدينة من أمنعتها؛ إذ ينتقل بين الحارات المقفرة الفقيرة ذات الأبنية العتيقة الكابية مديمة الطراز (ص٢٩٨) والغرز الكائنة فى «منعطف سحرى ضمن حارة جوانية فى أمعاء حى الجمالية العتيق» (ص ٣٤٢) والمقابر (ص٣٧٠). خلال هذه الانتقالات يلوح هذا الراوى مدلوعا إلى الكشف عن العالم التحتى الحالل للمدينة، يتوغل فى الحارات القديمة ويشعر أنها هى التى تتوغل ليه (انظر ص ٣٦)، ويلتمس هذا العالم التحتى حتى فى ملب المدينة نفسه أو مركزها (ويفترض أن هذا المركز يمثل مكانة طبقية متميزة مفارمة لأحياء المدينة الفقيرة)، ليتومف - فى مساحات كبيرة بالرواية - عند «معدة الإمبابى المتاخمة لكل جحور

الليل فى ملب وسط المدينة» (ص١٤١)، ويشير إلى «خرابة» «خلف عمارة استراند» (ص٣٤٤).

هذه المدينة، بصورها ومفارماتها، تمثل لدى الريفيين القادمين إليها وامعاً يدلع إلى الرلض والهجاء، وإن ظلت - مع ذلك - حلماً مراوداً لا يمكن التخلى عنه. يزور الراوى أسرة رجل «بلدياته» ويفكر فى أن يرسم «علامات الحزن والكدر» على وجهه: «تمهيداً لأن أحكى عن شئ ضاع منى فى زحام المدينة التى بلا خلق ولا ضمير!» (ص١٧)، ويؤكد الراوى - بلسان الريفيين جميعاً - أن «بأعمامنا جميعاً عقدة الخوف من أبناء المدينة» (ص٢٣٠)، ويستومفه مشهد صديقه الريفى الذى امتحم المدينة وظل يمشى فى شوارعها «كمشية راعى الغنم» (ص٢٥٢).

يتحرك الراوى فى هذه المدينة/المتاهة ماطعاً مفرداتها المكانية، متخبطا بينها؛ من محطة السكك الحديدة إلى الشوارع إلى الضواحى إلى الحوارى إلى العالم الخلفى للبنايات الضخمة إلى المكاتب الحكومية إلى الشقق، متمثلا فى سرده (كما سنرى بالباب الثالث من هذا البحث) متاهة المدينة التى تضفى على هذا السرد نبرة من الشك وعدم اليقين، متنقلاً من مكان إلى آخر، ومن رصد تجربة شخص إلى تجربة آخر ، ومن حكاية إلى أخرى ، كأنما - بهذا الانتقال - يصوغ موازيا سرديا لحركته داخل دوائر هذه المدينة المتداخلة، المتقاطعة، المتشابكة، فى تلك المتاهة المتشبعة الهائلة.

٤- «المدينة - الإبهام الحضرى»

وتقدم رواية ضياء الشرماوى (أنتم يا من هناك)[٥٢] نموذجا لظاهرة «الإبهام الحضرى» التى تقترن بالمدينة الحديثة؛ حيث يغيب التعرف الحميم الذى يسم العلامات بين الشخصيات، لتتعامل على مستوى

ظاهرى سطحى عابر، وحيث تنتفى العلامات الانفعالية فى هذا التعامل، وحيث تصبح «الجيرة» محض امتراب مكانى لا تترتب عليه صلات ما. ويتدعم هذا كله، فى هذه الرواية، بحوارات مريبة من حوارات يوجين يونسكو التى تنتهى بالمتحدثين إلى «سوء التفاهم» لا «التفاهم»، وبتأكيد الانفصال عن الطبيعة التى تناءت عن الحضور الفعلى، وذلك خلال تناول عالم «عمارة» كبيرة، غير مسماة، فى مدينة حديثة، غير مسماة أيضا.

تنهض (أنتم يا من هناك)، كما تنهض كتابات ضياء الشرماوى عموما، على نوع من اتفاق ضمنى مع القارئ يقتضى ضرورة تتبع كل التفاصيل الصغيرة وكل مدلولاتها، باهتمام بالغ، بعد أن غاب كل معنى كبير. ليس ثمة شرح، أو توضيح، أو تعليق، أو أحكام ميمية، بل محض رصد محايد محدد بحركة الراوى المجرد الذى يرى جزءا من العالم ويوارى أجزاء أخرى، لا يراها، ويقدم بعدا محدودا من الشخصيات ويستبعد أبعاداً أخرى، لا يمكنه تعرلها دون مجاوزة النقطة الخارجية، المحددة تماما، التى يطل منها على العالم، لا ينتقل - ويحرص على ألا ينتقل - منها أبداً. وهذه الحيادية، وهذا التحديد، يصاغان صياغة تحتفى بالدمة، وبالاحتكام إلى مقاييس صارمة، وبرصد الألوان وتغيرات الضوء ودرجات الظلال، لضلا عن الاهتمام بتغيرات الحركة. ومثل هذه الكتابة، فى تناولها عالما مدينيا (وهى نفسها نتاج مدينى)، تضع - ابتداء - مسالة ما مع هذا العالم، تسمح برؤيته من أكثر من منظور، وتمنح إمكانات شتى، فى اتجاهات شتى، لتأويله أو لتفسيره.

الجزئية الدالة على المدينة هنا، التى تختزلها وتمثل باختزالها نواة أساسية فى هذه الرواية، تنحصر فى عمارة كبير تحتوى طوابق عدة وشققا كثيرة وحشدا من شخصيات متنوعة (بعضها ينتمى إلى جنسيات مختلفة، وبعضها مادم من الريف إلى المدينة، وبعض خادماتها زنجيات)؛

وشقق هذه العمارة محض أرمام، وبابها الكبير يعزلها عن العالم الخارجى الذى لا يُشار إلى سياق مرجعى له أبدا، لا فى المكان ولا فى التاريخ، ويكتمل اختزال هذه العمارة لعالم كبير متراتب، بالإشارة إلى أن سطحها الواسع يضم غرفا كثيرة متراصة، يسكنها فقراء، بما يضيف إلى تمثيل التنوع العرقى والجغرافى، بهذه العمارة، مسحة من التنوع الطبقى.

ليس هناك حدث كبير استثنائى فى الرواية؛ فقط رصد العلامات الظاهرية بين ساكنى هذه العمارة وبوابها. ومن هذه العلامات ما يتركز حول وافد جديد للعمارة، هو «إبراهيم» الذى جاء حاليا فى رحلة لا زمن لها ولا اتجاه معلوم، باحثا عن ابنه الذى اختفى منذ أربعة أيام، وكان يسكن غرفة غير معروفة بعمارة أخرى غير معروفة، فى هذه المدينة غير المُسماة. هذا القادم ساعيا إلى إجابة عن سؤاله، ينخرط - تدريجيا - فى عالم هذه العمارة، مدفوعا ببعض ساكنيها الذين سوف يلبسونه حذاء قديما لـ «السيد الكبير»، محاولين بتره عن عالمه القديم الذى أتى منه، وجعله ينتمى إلى «عالم المدنيّة» كما يتصورونها:

«قال حمدى بيه: أنتم تدلعونه دلعا.

أكملت نادية: للمدنيّة.

تمتمت السيدة الكبيرة: للمدنيّة» (ص٢٠٤).

فضلا عن تأكيد عنصر التنوع فى عالم هذه العمارة، هناك تأكيد آخر على انفصال هذا العالم عن الطبيعة - من ناحية - وعلى غياب الملامح الخاصة لساكنيها/شخصيات الرواية، بما يحولهم إلى محض أسماء لا تعنى شيئا، أو أرمام أو صفات لا تدل على هوية متفردة - من ناحية ثانية - ثم إلحاح على غياب أى شكل من أشكال التواصل الإنسانى بين هذه الشخصيات الشاحبة - من ناحية ثالثة.

الانفصال عن الطبيعة، فى عالم هذه العمارة، يرتبط بكون مفردات

الطبيعة أصبحت تقترن بنوع من الاقتراب من الموت، بالمعنى الحرفى؛ فالحديقة الصغيرة - أسفل العمارة - تتوسطها «بئر» مفتوحة سقط فيها أحد الأطفال ولقى مصرعه، والإشارات المتناثرة إلى هذه الحديقة تقود دائما إلى هذه البئر، رمز الموت المفتوح. لم يبق أمام من يحلم بمفردات الطبيعة، داخل الشقق المغلقة بالعمارة، سوى التسليم بالغياب النهائى لها، وإن ظهر - بنزوع تعويضى - إلحاح على وصف رسوم النباتات والحيوانات والطيور فوق «أشياء» داخل هذه الشقق؛ فالأوانى ومطع الأثاث والأدوات المختلفة التى يشير إليها الراوى ترتبط غالبا بمثل هذه الرسوم لطبيعة مصطنعة بديلة، تطل صورها فى السرد، فجأة، ولكنها تختفى - فجأة أيضا - وراء وميض هو بمثابة تذكرة بأن هذه الرسوم ليست سوى تعبيرات جامدة عن طبيعة حية: «وضعت الصينية بهدوء فوق المنضدة، فاختفت أسفلها الحيوانات والطيور، وانعكس الضوء فوق المعدن» (ص٧٧).

وعلى مستوى العالم الذى جاوز المسميات والكيانات المجسدة إلى محض الأرمام والصفات، تتوارى علامات «البيت» القديم وتستبدل به الشقة التى تتحول إلى رمم، بلا هوية ملموسة: «رأى خادمة زنجية فى الطابق الثانى، فكر: نافذة الشقة ١٠» (ص١٩٠). ويمتد هذا الملمح إلى رصد مطاع كبير من الشخصيات التى تقدم فى سرد الراوى بطريقة مبهمة، تختصر هذه الشخصية خلال منحى وظيفى يهتم بأدوارها داخل عالم العمارة «الخادمة»، «البواب»، «الساكن الغنى»، «السيدة التى تسكن الطابق الرابع»، «الأستاذ صاحب العمارة».. إلخ.

يتصل بهذا غياب التواصل الإنسانى بين هذه الشخصيات. يحذر أحد السكان بواب العمارة الجديد من أن بعض السكان سوف «يجردونه من إنسانيته» لينخرط فى عالمهم، كما فعلوا مع البواب القديم: «وسيتبعون

معك نفس الأسلوب [الذى اتبعوه] مع عم مسعود [البواب القديم] حتى لرغوا ملبه من كل حب إنسانى، من كل عطف أو شفقة» (ص٧٠).ويدعم تلاشى هذا التواصل الإنسانى تحولُ أغلب الشخصيات المبهمة، هذه، إلى ما يشبه «موامع متحركة»، لا تخرج كل واحدة منها عن داخلها المعتم لترى «دواخل» الشخصيات الأخرى، بما يجعل الحوارات بينها تبدو كأنها أصوات تتردد دون صدى، وبما يغيب عنها الطابع الحوارى، من حيث هو تفاعل، لتلوح أسئلتها - مثلا - محض أسئلة تطرح دونما إجابات:

«تمتم: حتى لا تذهبين إليها.

مالت: صرت أتناول حبوبا منومة حتى أستغرق لى النوم تماما (...)

مال: لماذا تتركينها وحدها؟

واصلت مائلة: وأغلق على نفسى الباب ولا أستيقظ إلا لى الصباح» (ص١٧٠).

مثل هذه الكتابة، التى تجد ترديدات متنوعة لى أغلب أعمال ضياء الشرماوى، تقدم اختزالا لعالم المدينة المعاصرة، بتعقيداتها ومدلولاتها، خلال تحويل لعل الكتابة نفسه إلى موازاة لما ينطوى عليه هذا العالم من إبهام، وتجزؤ وتشيؤ، وإحساس - أيضا - بكابوس رازح .

٥- «مدينة الغرب/مدينة الشرق»

طرحت «مدينة الشرق» لى مواجهة «مدينة الغرب» خلال عدد كبير نسبيا من روايات كتاب الستينيات، مع تفاوت بين مستويات التركيز على هذه العلامة لى تلك الروايات؛ من (البحر ليس بملآن)[٥٣] لجميل عطية إبراهيم، و(كتاب التجليات)[٥٤] لجمال الغيطانى - اللتين سوف نتناولهما من زاوية أخرى لى الفصل الرابع بهذا الباب - إلى «أحزان مدينة - طفل لى الحى الغربى)[٥٥] لمحمود دياب، إلى (مالت ضحى)[٥٦] و(الحب لى

المنفى)[٥٧] لبهاء طاهر.

يتناول بعض هذه الروايات «حى الأجانب» داخل المدينة المصرية، بعالمه المستقل المنفصل فى فترة زمنية مرجعية بعينها، كما فى رواية محمود دياب. ويتناول بعضها المسالة بين مدينة الشرق ومدينة الغرب، خلال تجربة سفر قصيرة إلى المدينة الأخيرة، كما فى روايتى (كتاب التجليات) و(مالت ضحى)، أو خلال سفر طويل يشارف حدود «الهجرة»، كما فى (البحر ليس بملآن) و(الحب فى المنفى). ومع كل هذه الزوايا فى هذه التناولات، تظل «مدينة الغرب » - وهى تمثيل للمدينة الحديثة بوجه عام - مرتبطة بنوع من التضاد مع مدينة الشرق، على مستوى العلامات والقيم والدلالات والمعانى، وأيضاً على مستوى التكوين المعمارى نفسه، كما تصبح «مدينة الشرق» صيغة تشمل المدينة المصرية عموما، بغض النظر عن اختلاف قطاعاتها أو حجمها، كذلك تظل غالبية الشخصيات المحورية فى هذه الروايات - وهى شخصيات مصرية جميعا - غير قادرة على الانفكاك من عالمها الذى كونته ورسخته مدينة الشرق، أيا كان مدى الزمن الذى قطعته الشخصيات بعيدا عن هذه المدينة.

٥ - ١

تنهض (البحر ليس بملآن) على تجسيد تجربة ارتحال بين مدن أوروبية عدة، والمقارنة الدائبة بينها وبين عالم القاهرة البعيدة المستدعاة، الغائبة الحاضرة، خلال سفر طويل جعل الراوى المتكلم يؤكد، بكلماته، أن كل مدينة «فندق كبير. يأتى المرء ثم يمضى حاملا معه أوراقه وجواز سفره وبصماته ويرحل. حللت بمدن عديدة، ثم جمعت أوراقى وحملت جواز سفرى ورحلت» (ص١٦).

يحيل بعض مدن الغرب، خصوصا مدينة «بازل» السويسرية، إلى

القاهرة؛ حيث الزحام فى هذه المدينة القديمة «التى تعود إلى [عصر] الإمبراطورية الرومانية، بشوارعها الضيقة الدائرية...» (ص١٣)، وحيث يؤكد الراوى: «وكلما تجولت فى شوارعها بالقرب من معمل حرق الموتى، وجدتنى هائما بالقرب من مشرحة زينهم فى تلال الدراسة»[٥٨] (ص١٤). ولكن، خارج هذا الاستدعاء العابر والتشابه الجزئى، تظل المدن الغربية عموما وامعة على طرف نقيض من القاهرة.

فى مدن الغرب - بعكس القاهرة التى لا تعرف اهتماما كبيرا بمرور الوقت - «تأتى الباصات فى مواعيد محسوبة» (ص٨١)؛ وفى هذه المدن النظيفة تغيب ملامح البؤس والقذارة التى تقترن بها «مدن الشرق» فى ذاكرة الراوى المتكلم: «فالمدن كلها مذرة والأتربة تلوث الأحلام أيضا.

القاهرة

دمشق

بغداد

حوارى [كذا] ضيقة، ورائحة الفضلات تزكم الأنوف، مدن بأكملها طرمات مليئة بالقاذورات (...) والرجال أعينهم مغمضة..إلخ» (ص٢٥).

لكن، مع هذا، تظل القاهرة- على مستوى آخر، خصوصاً فى زمنها القديم المستدعى إلى حاضر الرواية- مقترنة بجمال خاص، يلح على الراوى ويثقله بحنين طاغ، ليبحث عن هذه المدينة فى كل مدن الغرب دون جدوى، ويتشهاها كما يتشهى امرأة عصية بلا نوال (انظر تناولنا، فى الفصل الرابع من هذا الباب، تحت عنوان «المدينة- المرأة»).

**

فى (كتاب التجليات)، أيضاً، يستدعى الراوى المتكلم فى مدن الغرب ما يرده إلى مدينته القاهرة. يلوذ، فى هذه المدن، بالأحياء القديمة التى تلوح له «أكثر إنسانية» وتجعله يشعر بالارتياح (انظر ص٣٦٣)،

خصوصا حين يكون «حال الوحدة» غالبا عليه بهذه المدن (انظر ص٣٢١). ويتصل بهذا اللواذ تذكر المدن الشرمية، خصوصا القاهرة، ثم خصوصا «حى الحسين» الذى يمثل للراوى «سرة العالم»- بالتعبير الجغرالى القديم- منه يرتحل وإليه يؤوب، وبه تتحدد جهات الأرض جميعا (انظر تناولنا بالفصل الرابع من هذا الباب، تحت عنوان «مدينة الخيال»).

٥-٢

وترتد (أحزان مدينة- طفل لى الحى الغربى) إلى زمن إطار محدد بالحرب العالمية الثانية، لى مدينة «الإسماعيلية» التى كانت واحدة من ثمار التحديث الحضرى لى القرن التاسع عشر، وكان من آثار نشأتها تخصيص «حى غربى» ليها، منفصل- لى الرواية- عن «حى العرب». يرصد الراوى هذا الانفصال، الذى يصل إلى حد التضاد، بين الحيين، خلال استدعاء عالم الطفل الذى «كانه» لى زمن مديم، بكتابة تتقصى «المغزى» المجرد لا التعينات الملموسة؛ لالرجال لى الرواية يبدون كأنهم امتداد لشخصية واحدة، والنساء يلحن، أيضا، شخصية واحدة ثانية، والأطفال شخصية واحدة ثالثة، كما يتم رصد «الشارع» الذى يقطنه- أو كان يقطنه- هذا الراوى، بنزوع مسرحى، كأن هذا الشارع ساحة مكانية تترى عليها المشاهد والشخوص. ولضلا عن «حى العرب»- الذى يقع ليه «شارع الراوى»- و«حى الألرنج» المفارق، هناك «حى المداخن» أو «حى البغاء». وعلى الشارع، وعلى هذين الحيين، تتوالى «مشاهد» الحرب التى تؤثر لى هذا الشارع- خصوصا- تأثيرا لالتا، لتنقله من «دائرة اليوتوبيا»، ليما يرصده الراوى، وتدرجه لى «دائرة المدينة» الأرضية.

مبل الحرب، كان هذا الشارع يلوح كأنه بيت واحد لأسرة متماسكة؛ «لكل سكان البيوت [ليه] كأنهم ألراد لى أسرة واحدة.. كأن ثمانية إخوة

تزوجوا من ثماني أخوات. فالرجال أعمامنا والنساء خالاتنا.. إلخ» (ص١٣). عاش هذا الشارع «زمنا طويلا (...) وهو ناعم البال، لا تؤرمه نظرة معيبه تخدش حياء نسائه أو حتى بناته الصغيرات» (ص١٤). ويتصل بهذه الصورة، أيضا، حى الألرنج الذى كان يبدو للراوى «جنة غامضة»: «كنت أعرف أن وراء أسوار السكة الحديد حيا آخر رائعا «كأنه جنة»، يسكنه بشر من كل الجنسيات، فيه مصور، وڤيللات، وعمارات أنيقة، ومحال كبيرة (...) وخضرة على الجانبين فى كل خطوة» (ص٤٢). كان حى الألرنج، بالمقارنة بحى العرب، يمتاز بالموقع الأفضل (انظر ص١١)، وأول شارع نظيف لا تشوبه رائحة عطن هو الذى يقود إلى هذا الحى (انظر ص١٢).

بنشوب الحرب، وبتجربة «الغارات» ثم بتجربة «التهجير»، تغير حى العرب، وتغيرت ملامح الشارع / اليوتوبيا، تغيرا يشارف حدود التشوه، بينما بقى «حى الألرنج» على حاله، لقد أصبح حى العرب «أشبه بمقبرة» (ص٦٠)، وتزايدت الوجوه الغريبة فى الشارع- «بصورة مقلقة» (ص٢٠٦)، ثم ازدحم «بالناس والسيارات ولم يعرف فى نهاره طعم الهدوء» (ص٢٠٥)، واقتحمته سيدة من حى المداخن أو حى البغاء لتسكن فيه (ص١٩٧)، بينما ظل حى الألرنج كما كان قبل الحرب، المشى فيه «بالنسبة لأولاد العرب نزهة تروى عنها الحكايات» (ص٤٤).

٥ - ٣

تتناول (مالت ضحى) علامة «مدينة الشرق/ مدينة الغرب» خلال رحلة إلى مدينة روما يقوم بها الراوى المتكلم وحبيبته ضحى، اللذين كانا قد تعارفا فى مدينة القاهرة، بمكتبهما الحكومى القريب من مبنى «بورصة» الأوراق المالية- فى زمن إطار ينتمى إلى بدايات الستينيات- ثم اكتمل

هذا التعارف عبر مفردات المدينة: «لى اليوم الذى أغضبتنى ليه وأغضبتها صارت تحدثنى عن حياتها وصرت أحدثها عن حياتى. كنا نسير معا كل يوم إلى ميدان التحرير» (ص٢٣)، «وكنا نقف لى محل القهوة «الاكسبرسو» الصغير الخالى دائما لى ذلك الومت من الظهيرة» (ص٣٧).. إلخ. وبعد هذا التعارف بين الراوى المتكلم الذى كان مد أتى إلى القاهرة من الريف لى زمن ومائع مديم (انظر صفحات ٣٩، ٩٥، ٩٨) وضحى الأرستقراطية القديمة، ابنة المدينة، الناممة على انحسار مجد طبقتها الذى يبدو متزامنا وتشويه مبانى القاهرة القديمة الجميلة، ليما ترى هى (انظر ص٢٧، ص٣٦)، بعد هذا التعارف كانت رحلتهما المشتركة إلى مدينة روما. لى روما، إذن، كان امترابهما، كل من الآخر، مد اكتمل، وإن كان هذا الاكتمال مشوبا بكثير من الأسئلة والأحلام المختلفة، والمشكلات، والتطلعات التى تسير لى طريقين مختلفين. كانت ضحى ترى الدنيا كما تحلم، وليس كما هى مائمة: «هذه الدنيا نغم لا عراك، عشق لا تمرد» (ص٦٤ وانظر أيضا ص٧٥). وكان الراوى المبهور بعالم ضحى الغامض لا يزال كثير التساؤل عنها: «لمن أنت؟ من أنت؟ أى الوجوه أنت» (ص٦٤).

لى روما يحمل الراوى معه إرث عالمه الثقيل القديم، كما تتشبث ضحى بمجدها الغابر، بحلمها الذى تحول إلى كابوس حاولت أن تتحايل عليه وتعيده حلما كما كان، ولو بالهرب إلى ماض أمدم بكثير من زمن هذا الحلم، ماض منتم إلى زمن المصريين القدماء أنفسهم (من هنا تتمثل أو تتقمص شخصية «إيسيت»). يرى الراوى- منطلقا من إرثه- روما من زاوية، وتراها ضحى- منطلقة من عالمها- من زاوية أخرى مختلفة، وإن كانا يلتقيان على نقطة ما لى رؤيتها من زاوية ثالثة. يصف الراوى واجهة الفندق الذى نزلا ليه بروما، بأعمدته السامقة وبمدخله من الرخام

الأبيض، ثم يرى ليه «تقليداً للنحت الرومانى القديم»، ويصعد إلى غرلته ليجدها «كغرف لنادق الإسكندرية القديمة» (انظر ص٥٠).. ويلهث الراوى مع ضحى المنفعلة لمشاهدة آثار روما، من معابد ومقابر عتيقة وأطلال مسارح، ويرى لى ذلك كله «جفاف الحجارة والأطلال» (ص٦٣)، بينما ضحى كانت «تصطحب كتبها، تترسم بالخرائط، لا الأطلال القائمة بل الصروح التى زالت» (ص٦٣). وسوف يجد الراوى المتكلم، الباحث عن الحياة المتدلقة المرتبطة بزمن راهن لى روما، ما ينتمى إلى بحثه هذا، خلال عرض «للعرى» بأحد الملاهى الليلية، وخلال كلمات «باولا» دليلته: «لاحظت أنك وضحى تتكلمان عن النالورات والمعابد والتماثيل. أردت أن تعرلا أن روما ليست متحفا وأن الناس هنا أيضا تعيش» (ص٧٧).

مع ذلك، لبحث الراوى المتكلم عن روما الراهنة لا يعنى أنه يستطيع أن ينتمى إلى زمنها أو يستوعبه، مثلما تستطيع ضحى. لضحى المشدودة إلى عالم مديم مادرة أيضا على أن تنتمى إلى ميم المدينة الغريبة الراهنة وتتمثل مفرداتها. يشعر الراوى، مثلا، بمرور الزمن لى روما كما كان يشعر به لا لى القاهرة بل لى الريف البعيد الذى أتى منه، حيث «الظهيرة» و«العصر»- مثلا- مقياسان لتفتيت هذا الزمن، بينما ضحى مادرة على أن تحترم حساب الساعات والدمائق المجردة: «**وفى ظهيرة** ذلك اليوم (...) كنا سعيدين» (ص٥٧)، «**فى العصر** أيقظتنى ضحى بالتليفون. مالت يا أستاذ جئت إلى أوربا كى تنام؟ **بعد نصف ساعة** سأمابلك لى مدخل الفندق» (ص٥٠، والتشديد لنا).

بعودتهما مرة أخرى إلى القاهرة يواجهان ماكانا يواجهانه ليما مبل سفرهما، وما سوف يظلان يواجهانه بعد هذا السفر؛ عالميهما المختلفين رغم الالتقاء المتنامى بينهما، إلى أن تنتهى العلامة بينهما. وبانقطاع علامتهما، سوف ينفصل الراوى عن إيقاع المدينة/ القاهرة التى شهدت

مفرداتها المكانية نمو علامته بضحى، وسوف يشعر أنه معزول عمن حوله، شبيها بمبنى عتيق لا ينتمى إلى المبانى المحيطة به «غريباً وسط البيوت الحديثة، وكأنه أثر من حضارة مجهولة» (ص٢٠)، معانيا تغيرات العالم من حوله - ومنها تغيرات ضحى نفسها - خائضا تجارب تجعله نزيلا دائما بأحد المقاهى، ثم زائراً لجزء من هامش المدينة، مواصلا تساؤلاته القديمة بتساؤل جديد: «لماذا يا ضحى؟» (انظر مثلا ص١٢٦).

بالنسبة إلى الراوى كانت روما التى لم ينتم إلى عالمها - مثلها مثل ضحى - حلما عابرا مر وانقضى. أما بالنسبة إلى ضحى، التى كانت مادرة على أن تتمثل روما بزمنيها القديم والراهن، لقد رأت لى هذه المدينة ما يستحق أن يترك بداخلها أثرا باميا. ولكن كليهما عاد من روما إلى القاهرة، لينتميا إلى عالمين مختلفين بها.

**

وتتناول رواية (الحب لى المنفى) علامة مدينة الشرق/مدينة الغرب خلال ملابسات عدة يتصل بعضها بتجربة الحب بين الراوى المتكلم و«بريچيت» لى مدينة «ن» الأوروبية الصغيرة، ويتصل بعضها باستدعاء مدن أخرى من مناطق شتى بالعالم، إلى هذه المدينة، ويتصل بعضها الأخير بالتغير الذى تحتفى الرواية بتجسيده، بين الماضى المتمثل لى زمن الستينيات المرجعى، والحاضر المنتمى إلى بداية الثمانينيات من القرن العشرين، وهو تغير طال كل أحد وكل شئ، تقريبا، من الدول والمدن إلى الإيديولوجيات، ومن الجماعات والشعوب إلى الألراد.

الراوى المتكلم، ليما يقول عن نفسه: «طردته مدينته [القاهرة] للغربة لى الشمال» (ص٥)، وأصبحت علامته بـ «مدينته» هذه محصورة لى كونه مراسلاً لصحيفة لا يهمها أن أراسلها. ربما يهمها بالذات ألا أراسلها» (ص٥)، كما تقلصت وانحصرت علامته بمن لى هذه المدينة لى ابنته

«هنادى» وابنه «خالد». انقطعت علامته بزوجه «منار» الصحفية للم يعد هناك بينهما «عاطفة ولا تفاهم مشترك».

يفصح الراوى المتكلم عن عالمه الداخلى الراهن لى مدينة «ن»، والمستعاد لى مدينة القاهرة، خلال «مونولوج» ينحو إلى طابع الحوار، مشبع بالتساؤلات، متلفت حوله باستمرار، يسمح بحضور الآخرين ويواجه حججهم بحججه. وتصوغ التساؤلات التى تشيع لى هذا «المونولوج الحوارى» ما يشبه «محاكمة داخلية» يحاكم خلالها الراوى نفسه والآخرين: «كيف وصلت [منار] إلى ذلك (...) هل كانت تنتقم منى؟ ولماذا؟ أنت الذى مدمت لها المبرر على أية حال. لم تفعل سوى ما كان يفعله غيرها ولم تفعل أنت سوى ما كان يفعله غيرك..» (ص٤١)، ويتلفت هذا المونولوج الحوارى حول نفسه، ويتحول ليه الراوى نفسه إلى صوت مخاطب (بظاهرة «الالتفات» القديمة نفسها)، مومئا إلى ارتباك يسم علامة الراوى بنفسه، وبمن حوله، وبحاضره، وبماضيه: «وكنت .. كفى! كن عادلا. لابد أنها كانت تدارى غضباتك الصغيرة الخفية» (ص٨، ٩)، «لا، كفى مرة أخرى انتبه وتومف. إلى أين تريد أن تصل من ذلك؟ أنها سيطرت على الطفلين. ليكن! وأين كنت أنت» (ص١١).

هذا الراوى، بعالمه متشابك الأطراف، وبتساؤلاته المتلاحقة، بتاريخه «الناصرى» القديم المثقل بانتصارات وهزائم، وبحاضره الذى مذف به إلى المنفى/الظل، هذا الراوى -بكل هذا الإرث - يلتقى و«بريجيت» لى مدينة «ن»، ومد أتت إلى هذه المدينة مدلوعة بإرثها الخاص، المتشابه/المختلف.

يبدأ الراوى علامته ببريچيت باشتهائها «اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم» (ص٥)، ثم يكتشف خلال تنامى علامتهما بهذا «المنفى» الإجبارى/الاختيارى المشترك ما يجمعهما: حب الشعر «لى ومت لم يعد ليه للشعر مكان» (ص١١٦)، والانتماء إلى ميم عالم إنسانى لى عالم خلا

من هذه القيم، وتجربة مديمة محفولة بالألم، أوصلت الراوى المتكلم إلى ما أوصلته إليه، وذهبت ببريچيت إلى الكف عن مراءة الصحف أو سماع «الراديو» أو مشاهدة التليفزيون؛ إذ لا تريد أن تعرف شيئا عن «هذا العالم المجنون» الذى لا تفهمه (انظر ص ١١٨)، كما ذهبت بها إلى ما يجعلها تؤكد، لى عبارة مصيرة ماطعة: «لا لائدة» (ص٢٣٧). يحن الراوى المتكلم، كما تحن بريچيت، إلى ماض منته. هو يقرن هذا الماضى بزمن بعينه، «زمن أيام الشباب»، «أيام كانت الصحف تقول إن انتصار الناس لى أى بلد يعنى الحرية لنا»، «أيام كان راديو القاهرة يغنى لبور سعيد والجزائر والملايو وشعوب كالبشائر تنبت الأزهار من ملب المجازر» (ص١٢). أما هى لتحن إلى ماض أبعد، إلى طفولتها القديمة، وإلى الرحم الأول «المتلقى الشامل، المدمر الشامل» - بكلمات إريك لروم؛ كانت ترمد متكورة على جنبها وركبتاها عند صدرها، ولم يكن الراوى بحاجة إلى مجهود كبير لكى يفهم أنها تحب كل ما يردها إلى طفولتها (انظر ص ١٤٥)، كما كانت تحن إلى براءة أولى، ومن هنا كان ذهابها إلى مدينة «ن» التى تنتشلها من «مدن» أوروبا الكبيرة التى شاخت، لهذه المدينة الصغيرة لا تزال متصلة بالطبيعة الأم ومفرداتها الحانية، حيث الغابة الجميلة القريبة من المطار (انظر ص٧ وص٢٤٢)، وحيث الشوارع التى تحفها الأشجار المزخرلة بالألوان (انظر ص ١٤١)، وحيث الجبل (انظر ص ١٨٩ وما بعدها)، وأيضا حيث المقهى «البيضاوى الشكل الداخل لى النهر كصدلة ملقاة على اللسان الصخرى..» (ص٢٣). أما هو لإنه يحب هذه المدينة ويأنس إليها لأنه لم تعد تبهره الآن مدن أوروبا التى بهرته من مبل (انظر ص٧)، وإن كانا - هو وهى - سوف يريان لى اللقاء الأخير بينهما ملمحا آخر بهذه المدينة التى سوف تصبح «حزينة جدا تحت السحاب» (انظر ص ٢٤٢).

هذه المدينة، على صغرها، تصب فيها مدن كثيرة، وتأتى إليها شخصيات من مدن كثيرة. وبهذا المعنى تصبح مدينة «ن» «الفضاء الروائى الذى تبدأ منه حركة الوعى لتعود إليه» أو تمثل «المنفى الذى يضم نماذج دالة من الشخصيات التى كان عليها أن تترك مصر، بعد انكسار الحلم الناصرى مع عهد السادات (١٩٧١) والانقلاب على وعود الحرية والاشتراكية والوحدة»[٥٩]، كما تضم نماذج أخرى من بلدان أخرى ومدن أخرى. هكذا، مع تجربة «الحب» فى هذا «المنفى»، تترى الخيوط التى تربط عالم هذه المدينة بمدن العالم؛ بمدينة «سانتياجو» حيث الاغتيالات فى الشوارع، وبالعواصم العربية الصامتة عن الفعل لا الكلام، القاهرة ودمشق وبغداد، بعد الاجتياح الإسرائيلى لبيروت، وبيروت نفسها حيث مجازر الإسرائيليين فى «صابرا وشاتيلا» (انظر ص ١١٦ مثلا). وكل هذه المدن تأتى إلى مدينة «ن» خلال أجهزة إعلام، وخلال شخصيات (بيدرو ايبانيز، إبراهيم المحلاوى، الصحفى الأمريكى رالف الممرضة النرويجية .. إلخ)، وبذلك تصبح مدينة «ن» ساحة يتكثف فيها «القهر» الذى تواجهه مدن أمريكا اللاتينية، فضلا عن مدن الشرق، وكأن مدن الشرق التى «طردت» الراوى المتكلم، إلى هذا «المنفى»، لم تكتف بهذا «الطرد» وإنما حولته إلى «مطاردة».

يرى «إبراهيم المحلاوى»، الشيوعى، علاقة مدن الشرق بمدن الغرب - كما يرى علاقة الماضى بالحاضر - من منظور مغاير لمنظور الراوى المتكلم المطرود/المطارد. لقد أتى إبراهيم إلى المدينة «ن» فى زيارة قصيرة سوف يرجع منها إلى عالمه الذى ينتمى إليه بمدن الشرق المقهورة. لم يبحث فى مدينة «ن» عن سكينة ما، بل رفض حتى أن يتوقف عند «معالمها السياحية: «لم تعد هذه الأشياء تستهوينى أبدا (...) كل ما أصبحت أريده الآن حين أزور أى مدينة هو الأشجار والخضرة. ومع الشيخوخة

أصبحت أبحث عن كل ما يذكرني بطفولتي» (ص ص ٧٧ ، ٧٨)؛ كأنه بذلك - في نقطة ما - يلتقي مع بريچيت. ويدرك إبراهيم أن العالم القديم، في زمن الستينيات، لم يعد سوى «ماض. ماض بعيد. ماض ميت» (ص٣١).

أما الراوى المتكلم، فلم يعد يفكر فى أن تتنامى الأواصر التى تربطه بمدن الشرق المقهورة، أو التى تربطه بماضيه، رغم أنه يقع صريعا - بالمعنى الحرفى - بعد الأخبار التى يسمعها عن مجازر الإسرائيليين فى واحدة من هذه المدن التى تباعد عنها (انظر ص ١٣٢)، فى مرض يشفى منه، ثم يسقط صريعا - مرة أخرى، فى السطور الأخيرة بالرواية - فى مرض لا نعرف إن كان يستطيع النهوض منه!

هوامش

(١) جمال الغيطاني (الزيني بركات)، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٧٥.

(٢) انظر: ابن إياس (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، سبق ذكره، الجزء الثالث ص ١٢٥، والجزء الرابع ص١٤٣.

(٣) أصبحت مصر ولاية من بين ١٢ ولاية عربية، أو ولاية من بين ٣٦ ولاية تابعة للخلافة العثمانية، انظر: أندريه ريمون (المدن العربية الكبرى في العصر العثماني)، سبق ذكره، ص ٢٣.

(٤) اتخذت القلعة داراً للملك والجيش والإدارات المختلفة منذ فترة حكم السلطان العادل، شقيق صلاح الدين الأيوبي، وحتى عصر إسماعيل ، حيث نقل مركز الحكم إلى قصر عابدين انظر، مثلا: د. سعاد ماهر (القاهرة القديمة وأحياؤها)، سبق ذكره، ص٣٥.

وقد ظلت علاقة القلعة بالمدينة، طيلة هذه القرون، قائمة على التسلط والهيمنة (والإشارات المؤكدة لذلك أكثر من أن تحصى). واستمرت هذه العلاقة حتى عصر محمد علي. انظر: الجبرتي (عجائب الآثار)، سبق ذكره، الجزء السادس صفحات ١٣١، ٢٢١، ٢٢٧.

(٥) انظر: بول كازانوفا (تاريخ ووصف قلعة القاهرة)، ترجمة وتقديم د. أحمد دراج، مراجعة د. جمال محرز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، حيث يحلل مباني القلعة من هذه الزاوية.

(٦) راجع: لويس ممفورد (المدينة على مر العصور)، سبق ذكره، ص ١٣.

والملاحظ أيضاً أن إشارة ممفورد إلى أن بعض القلاع «لا ينم عن الحروب والمنازعات بين مجتمعات متعادية، وإنما عن التسلط المفروض من جانب أقلية صغيرة على جماعة كبيرة نسبياً» إشارة تتفق والواقع التاريخي الذي عرفته قلعة صلاح الدين الأيوبي، والواقع الفني الذي جسدته (الزيني بركات).

(٧) عن التغيرات التي طرأت على القاهرة في فترة الحكم العثماني راجع: أندريه ريمون (فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية)، سبق ذكره، ص ص ٨١، ٨٢.

(٨) انظر: د. عبد الرحمن زكي (قلعة صلاح الدين الأيوبي وما حولها من آثار) مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٦٠، ص ص٧٦: ٨١.

(٩) يشير د. محمد بدوي إلى أن المجتمع الروائي في (الزيني بركات) يتمحور حول السلطة، وينقسم – من ثم – إلى مجتمعين: «أولهما عالم السلطة ورجالها (...) وثانيهما عالم العوام من محكومي السلطة» انظر: (الرواية الحديثة في مصر)، سبق ذكره، ص٧٢.

(١٠) عن تحليل موقع القلعة، من هاتين الناحيتين، راجع : ك. أ. كريزويل (وصف قلعة الجبل)، ت.د جمال محمد محرز، راجعه د. عبد الرحمن زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٣.

وأيضاً: د. عبد الرحمن زكى (قلعة صلاح الدين وقلاع إسلامية معاصرة)، الألف كتاب ٢٨٨، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٠، ص٢ وما بعدها. كذلك: جاستون فييت (القاهرة مدينة الفن والتجارة)، ت.د. مصطفى العبادى، كتاب اليوم ٣٠٨، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٥٥.

(١١) «العرقانة» أو «الحراقة» أو «الجب» أو «المقشرة» كلها تسميات أطلقت على سجون القلعة التى عرفت أشكالاً وحشية من التعذيب فى فترة المماليك خصوصاً.

(١٢) عن سور القاهرة وموقع القلعة عليه راجع:

جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغرى بردى الأتابكى (النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٦، الجزء السادس ص ص١٧٦، ١٧٧.

(١٣) تتيح هذه الحركة وظيفة المحتسب التى تجمع أعمالاً شتى ترتبط - الآن - بنظم البلدية و«مجالس المدن» و«سلطات عمدة المدينة»، كما كانت تقع تحت إدارته كثرة من الاختصاصات مثل الصحة والتعليم ومراقبة التموين والضرائب والجمارك والشرطة العامة وشرطة المرافق.

انظر: د. أحمد إسماعيل (المدينة العربية والإسلامية)، سبق ذكره، ص٤٥.

(١٤) يتصل بهذا، أيضاً، استخدام (الزينى بركات) ألفاظ ابن إياس نفسها. راجع: أحمد محمد عطية (أصوات جديدة فى الرواية العربية) دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٥.

(١٥) نشرت (السائرون نياما) عام ١٩٦٥.

(١٦) تلاحظ د. رضوى عاشور الكثافة الشعرية المرتبطة فى هذه الرواية برصد شخصية «الجهينى»، والمتصلة بأسلوب غنائى فى تناولها.

انظر: د. رضوى عاشور «الزينى بركات...»، مجلة «الطريق»، العدد ٤٢٣، بيروت ١٩٨١ (نقلا عن د. محمد بدوى «الرواية الحديثة فى مصر»، سبق ذكره، ص ٨٠).

(١٧) محمد جبريل (قلعة الجبل): روايات الهلال ٥٠٦، دار الهلال، القاهرة فبراير ١٩٩١.

(١٨) من ذلك إشارة بالرواية (ص٣٣) تفصح عن أن زمنها تال لزمن الناصر محمد بن قلاوون. وقد حكم الناصر محمد بن قلاوون مصر على ثلاث فترات، بين عامى ١٢٩٣ و ١٣٤٠م.

(١٩) تشير الوقائع التاريخية إلى أن أغلب حركات التمرد بالمدينة (على القلعة) ارتبطت بتناحر المماليك أنفسهم. راجع، مثلا: ابن إياس (بدائع الزهور فى وقائع الدهور)، سبق ذكره، الجزء الثالث ص ٣٦٧، والجزء الرابع ص٢٠١.

(٢٠) عن انقسام القلعة نفسها إلى «مدينتين» انظر:

بول كازانوفا (تاريخ ووصف قلعة القاهرة)، سبق ذكره، ص ٢٢.

(٢١) فى هذا السياق تختفى «القلعة القديمة» أو تستبدل بقلعة جديدة ويظل المغزى نفسه. يقول لويس ممفورد: «وقد ظلت القلعة باقية. فعلى الرغم مما طرأ من التغيير على أشكال الحكومة ومهامها (...) فإن القلعة باقية ومازالت تشاهد إلى اليوم. وحيثما أجلنا البصر من

قلعة سان أنجيلو إلى الكتلة الصماء القائمة إلى جوار قوس الإمبرالية فى لندن، ومن الكرملين إلى مبنى البنتاجون (...) نرى أن القلعة ما برحت قائمة ترمز إلى السلطان المطلق والتفكير المضطرب، شأنها فى ذلك شأن أقدم نماذجها».

انظر: لويس ممفورد (المدينة على مر العصور)، سبق ذكره، ص ص٤٩، ٥٠.

(٢٢) صالح مرسى (زقاق السيد البلطى)، ط. ثانية، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٧.

(٢٣) انظر: د. محمد المطالسى «الزقاق فى المدينة العربية العتيقة – معمار المدن العربية صدى للنظام الاجتماعى»، جريدة «أخبار الأدب» العدد ١٨٤، القاهرة ١٦ يناير ١٩٩٧، ص٢٩.

(٢٤) راجع: يوسف الشارونى (الرواية المصرية المعاصرة)، سبق ذكره، ص١١.

(٢٥) يشير د. محمد المطالسى إلى معنى رفض إقامة الغريب داخل الدرب فى المدينة العربية العتيقة، ويؤكد ارتباط هذا الرفض بافتراض «وجود قرابة أو أصل مشترك ما بين سكانه [سكان الدرب]».

انظر: «الزقاق فى المدينة العربية العتيقة»، سبق ذكره، ص٢٨.

(٢٦) خيرى شلبى (وكالة عطية)، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٢.

(٢٧) عن «الوكالات» بوصفها جزءاً أساسياً من المبانى غير الدينية فى المدينة الإسلامية، واستخدامها فى التجارة، وتنظيمها «كأنها طوائف حرفية حقيقية»، راجع: أندريه ريمون (المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى)، سبق ذكره، ص ص ١٨٦: ١٨٩، وأيضا ص٢٣٧.

كذلك: عبد الرحمن زكى (موسوعة مدينة القاهرة) ص ص٤٠٥:٤٠٧.

(٢٨) عن الملامح الأساسية للكرنفال الذى تحول إلى تقاليد أدبية، راجع: ميخائيل باختين (قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى)، ت. جميل نصيف التكريتى، مراجعة حياة شرارة، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٦، الصفحات من ١٤٥ إلى ١٦٢.

وأيضاً : رامان سلدن (النظرية الأدبية المعاصرة)، ت. د. جابر عصفور، ط ثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق للترجمة ١٠، القاهرة، مارس ١٩٩٦، ص ص٤٦، ٤٧.

وكذلك: بيير زيما (النقد الاجتماعى – نحو علم اجتماع للنص الأدبى)، ت عايدة لطفى، مراجعة د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوى، دار الفكر للدراسات والنشر التوزيع، القاهرة ١٩٩١، ص ص١٥٦: ١٦٨.

(٢٩) إبراهيم أصلان (مالك الحزين)، مطبوعات القاهرة، القاهرة، يونيو ١٩٨٣.

(٣٠) عن دور المقهى فى المدينة الإسلامية انظر: د. أنور عبد الملك (نهضة مصر)، سبق ذكره، ص٣١٤.

وأيضاً : جمال الغيطانى (ملامح القاهرة فى ١٠٠٠ سنة)، كتاب الهلال ٣٩٣، دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٣، ص١٤ و ص٢١.

(٣١) راجع إشارات سامى خشبة إلى علاقة المكان فى (مالك الحزين) بما حوله من أماكن، فى: «مالك الحزين وإمبابة: مع التجربة وبعدها»، مجلة «إبداع»، العدد ٢ السنة ٤، القاهرة، فبراير ١٩٨٦، ص١١.

(٣٢) يلاحظ د. محمد بدوى أن علاقة البشر بمكانهم فى هذه الراوية «علاقة هوية». انظر (الرواية الحديثة فى مصر)، سبق ذكره، ص ١٤٢.

(٣٣) يمد د. صبرى حافظ هذا الانفصال إلى «جدلية حركية» تأخذ صيغة «إمبابة/العالم».

انظر: «مسالك الحزين - الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية»، مجلة «فصول»، مجلد٤، عدد٤، سبتمبر ١٩٨٤، ص١٧٠.

(٣٤) عن علاقة الشخصيات بالمقهى، وتفاوت إحساسها بضياعه، انظر: عبد العزيز موافى (أفق النص الروائى - دراسات تطبيقية فى الرواية والقصة القصيرة) كتابات نقدية ٣٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير ١٩٩٥، ص ٢٨.

(٣٥) صبرى موسى (حادث النصف متر)، الكتاب الذهبى، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، د. ت.

(٣٦) مجيد طوبيا (ريم تصبغ شعرها)، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٣.

(٣٧) رجاء النقاش، مقال ملحق بالرواية، ص ٨٣.

(٣٨) فؤاد دوارة، مقال ملحق بالرواية، ص ٩٢.

(٣٩) علاء الديب (القاهرة)، الكتاب الذهبى، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٤.

(٤٠) علاء الديب (الحصان الأجوف)، نشرت مع مجموعة قصص تحت عنوان (صباح الجمعة)، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، د.ت.

(٤١) علاء الديب (زهر الليمون)، مختارات فصول ٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٧.

(٤٢) علاء الديب (أطفال بلا دموع)، روايات الهلال ٤٨٧، دار الهلال، القاهرة يوليو ١٩٨٩.

(٤٣) علاء الديب (قمر على المستنقع)، روايات الهلال ٥٦٢، دار الهلال، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٥.

(٤٤) للعلاقة بين «الحشد» و«الفرد» حيز أساسى فى تجربة الوجودية. وبينما يؤكد الحشد وجود «الحشد ذاته» بوصفه حشدا أو جماعة، فإنه ينفى «وجود الفرد الإنسان». انظر:

عاطف عمارة (سقوط الآلهة: فى تحديث الثقافة العربية)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧، ص١٦٠.

(٤٥) يتصل الاغتراب فى روايات علاء الديب الخمس، ويومئ إلى منحى وجودى بها جميعاً. عن علاقة الوجودية بالاغتراب انظر: د. حسن حماد (الإنسان وحيداً - دراسة فى مفهوم الاغتراب فى الفكر الوجودى المعاصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب ٣٩، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٥، ص١٦٥.

(٤٦) فى هذا السياق، يشير د. غالى شكرى إلى أن «التغير الذى طرأ على القاهرة والسويس هو الذى يفصل الزمان عن المكان، ويعزل الإنسان عن المكان» .انظر : «وجوه الفانتازيا - من سفر الخروج إلى الثورة - فى البدء كانت الحرية»، مجلة «فصول» المجلد ١٢ العدد، القاهرة، ربيع ١٩٩٣، ص١٤٩.

ويرتبط بهذا أن «الحركة التى تكتسبها الأنا فى وجودها الزمانى والمكانى لها أعظم الأهمية بالنسبة لها، واستبعاد فكرة المكان والزمان وسيلة للهروب من تثبيت العزلة». انظر: نيقولاى

برديائيف (العزلة والمجتمع)، ت فؤاد كامل، مراجعة على أدهم، الألف كتاب، ١٨٩، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١١٨. ولكن هذا الاستبعاد، هنا، يفرض على الشخصية فرضاً، دونما اختيار.

(٤٧) د. جابر عصفور «قمر على المستنقع»، جريدة «الحياة»، العدد ١١٩٣٩. الاثنين ٣٠ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٥.

(٤٨) خيرى شلبى (موال البيات والنوم)، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢.

(٤٩) عن رمزية المتاهة التى تشير، فيما تشير، إلى «تحقيق الذات عبر العديد من المحن والمحاولات والاختبارات»، والتى تمثل «رمزاً للاستبعاد من حيث جعلها الطريق الموصل للهدف صعباً، ورمزاً للاحتواء من حيث جعلها الخروج منه صعباً أيضاً»، انظر : د.شاكر عبد الحميد: «المتاهة والمصير الغامض: قراءة فى عالم محمد البساطى»، مجلة «الثقافة الجديدة» العدد ٨٥، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٥، ص ص٣٦، ٣٧.

(٥٠) ترتبط هذه المدافعة بمعنى «التيه» الذى يرتبط باستنفاد كل إمكانات الاختيار قبل الوصول إلى «القلب أو الجوهر». راجع مقال چون بارت «أدب الاستنزاف» فى: (الرواية اليوم)، تحرير مالكوم برادبرى، سبق ذكره، ص٧٥.

(٥١) هذه المحاولة من قبل الراوى المتكلم «ليبت فى وجهته»، مع تخبطه بين المفردات المكانية للمدينة، هما تعبير عن ارتباط هذه المدينة بما يسميه كيڤين لينش «المدينة المستلبة»، التى هى «فضاء لا يستطيع الناس فيه أن يرسموا فى عقولهم «سواء خريطة مواقعهم الخاصة أو خريطة الكل المدينى الذى يجدون أنفسهم فيه». راجع: (مدخل إلى ما بعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص١٤٢.

(٥٢) ضياء الشرقاوى (أنتم يا من هناك)، ط. ثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

(٥٣) جميل عطية إبراهيم (البحر ليس بملآن)، مختارات فصول ١١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

(٥٤) جمال الغيطانى (كتاب التجليات)، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠.

(٥٥) محمود دياب (أحزان مدينة – طفل فى الحى الغربى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١.

(٥٦) بهاء طاهر (قالت ضحى)، روايات الهلال ٤٤٤، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٥.

(٥٧) بهاء طاهر (الحب فى المنفى)، روايات الهلال ٥٥٩، دار الهلال، القاهرة، يوليو ١٩٩٥.

(٥٨) تقع «مشرحة زينهم» فى منطقة تلال تسمى «تلال زينهم» بالقرب من حى السيدة زينب بالقاهرة، وليس «تلال الدراسة» كما يقول الراوى الذى ربما– لنأيه عن القاهرة– تشابهت عليه تلالها!

(٥٩) د. جابر عصفور «الحب فى المنفى»، جريدة «الحياة»، العدد ١١٨٧٦، الاثنين ٢٨ أغسطس ١٩٩٥.

الفصل الثالث
تغيُّر المدينة

أولا: تغيرات السبعينيات

تتناول روايات (ذات)[1] لصنع الله إبراهيم، و(رسالة البصائر فى المصائر)[2] لجمال الغيطانى، و(بلد المحبوب)[3] ليوسف القعيد، تغير المدينة - القاهرة - تعبيرا عن تغيرات أكبر، على المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية جميعا، خلال فترة مرجعية بعينها، تتمثل فى سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين.

تغير الأحياء والشوارع والمبانى، أو تغير المدينة كلها، يوازى تغير القيم والأحلام والتطلعات فى هذه الروايات الثلاث، ويمثل - فى الوقت نفسه - محورا أساسيا للتناول الفنى فيها جميعا، وإن تحقق هذا التناول خلال «نبرات» متنوعة؛ من السخرية المريرة، ذات الطابع التعليقى، إلى ما يشارف حدود المرثية أو يقارب تخوم الصرخة. ولكن هذه النبرات المتنوعة يجمعها طابع الاحتجاج الضمنى أو الصريح على تغير المدينة، وبذلك تبدو هذه الروايات كأنما تستعيد وتستكمل احتجاجا قديما مشابها على تغير سابق للمدينة، تمثل فى (حديث عيسى بن هشام).

- ١ -

تنهض (ذات) على تجسيد هذا التغير خلال موازاة شخصية متعينة مسماة، فى مدينة بعينها مسماة (القاهرة)، وخلال إلحاح على أن هذا

التغير يجاوز هذه الشخصية وهذه المدينة.

«ذات»، الشخصية التى منحت الرواية عنوانها، يتم رصد عالمها «العادى»، أو سرد «قصتها»، بمنحى ببليوجرافى، «من البداية الطبيعية، أى من اللحظة التى انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء» (ص٩)، إلى اكتمال توحدها الأخير، عندما «غادرت المطبخ واتجهت بخطوات متثاقلة إلى المبكى «المرحاض» (ص٣٥٢)، فى سلوك صار متكررا، أو صار «عادة» تقريبا. وبين الانزلاق الأول إلى العالم، والبكاء الأخير فى المرحاض، تترى - فى تناول متصاعد زمنيا - تجارب وانتقالات متنوعة فى حياة ذات: «قصة» زواجها من «عبد المجيد»، بملابساتها الساخرة المؤلمة معا، عملها فى «أرشيف» صحيفة يومية، بقسم يقوم - ظاهريا - بمراجعة «المواد المنشورة لاكتشاف الأخطاء المطبعية واللغوية والسياسية والمهنية.. إلخ» (ص١٨)، ولكنه - عمليا - يحفل بعدد محدود من الموظفين الرجال، وعدد كبير من الموظفات النساء المشغولات بالثرثرة، اللائى يتحولن إلى «ماكينات بث» بتعبير الراوى، يثرثرن حول كل شئ: «من الزيتون إلى أسعار الجوارب (...) وأفضل أنواع المائدة، ثم أدوية الصداع وعسر الهضم، والاحتمالات المختلفة لتأخر الدورة الشهرية..» (ص٢٥)، ثم معاناة ذات اليومية، المتكررة، متنوعة الأشكال، بوصفها أما لطفل، ثم لطفلين، ثم لطفلين وبنت، واصطدام «تكوينها» - الذى تربت فيه عندما «كانت ابنة مخلصة لثورة جمال عبد الناصر» «على أن البشر متساوون، لا يفرقهم دين أو جنس أو جاه أو منصب» (ص٩٩) - بقيم صعدت فى فترة أخرى؛ لم يعد فيها «البشر» متساوين فى شئ، ثم مقاومتها - التى تنهار تدريجيا - «مسيرة التطلعات» من حولها، فى زمن السبعينيات الذى غذّت فيه إعلانات التليفزيون أحلام الجميع بسلع وأشياء «يجب» أن تُقتنى، ثم مشاركتها المتدرجة فى «ثورة الحجاب التى انتشرت بين العاملات انتشار

النار فى الهشيم» (ص٩٥، وانظر أيضا ص ١٧٧ وما بعدها).

عالم ذات، والعالم الذى يتغير من حولها، يرصدان فى الرواية باحتفاء بتقنيات بعينها؛ من الاعتماد على «الوثائق» التى تشغل حيزا كبيرا فى الرواية، وتقدم المعالم الأساسية للتغيرات التى تتلاحق وتؤثر على حيوات الشخوص، إلى اعتماد منطق «القص التفريعى» الذى يهتم بـ«الحكايات الفرعية» عن الشخصيات الفرعية اهتمامه بالمسار الأساسى للحكاية الأم، المرتبطة بذات، إلى استخدام الرصد البيليوجرافى الخالص لبعض الشخصيات: «تخرج عبد الرحيم مبروك من كلية التجارة عام ١٩٧١، والتحق بالجيش ضابطا احتياطيا، حتى عام ١٩٧٥ عندما التحق بالبنك الأهلى.. الخ» (ص٩٤)، إلى توظيف تعدد المستويات اللغوية للتعبير عن تنوع «اللغات» السائدة فى ذلك الزمن المرجع؛ بزحامه وتعدد الانتماءات والرؤى فيه، فتدخل التعبيرات المسكوكة فى ذلك الزمن طرفا أساسيا فى لغة الراوى الموازى لذات، والمتنقل بين أطراف العالم من حولها، وإن ظل مهيمنا على هذه المستويات ذلك المنحى الساخر، التعليقى، الذى يقطع السرد بعبارات، بين أقواس غالبا، تنتقل من مستوى الرصد إلى مستوى آخر يقيم مفارقة معه.

تغيرات الزمن المرجع تتجسد، فيما تتجسد، خلال «حركة المبانى»، أو «عمليات الهدم والبناء»، بالمدينة كلها وبمفرداتها المكانية، بما يومئ إلى زحف عالم جدد يزحزح عالما قديما.

«عمارة العرسان» - التى سكنتها ذات مع زوجها عبد المجيد - تقع فى أحد أطراف حى «مصر الجديدة»، بشارع قريب من «خط المترو». هذه العمارة، و«خط المترو»، والحى كله، كلها تمثل اختزالا لذلك التغير الزاحف على المدينة، الذى تتوقف الرواية إزاءه طويلا. لقد شحب - فى الزمن المرجع الحاضر - الاهتمام بهذا المترو الذى كان - فى زمن مرجع آخر -

«مفخرة الحي في الانتظام والنظافة (لقرب العهد بالوجود الأجنبي، قبل أن يضفي عليه المصريون الأصلاء طابعهم القومي الصميم، فتنوء عرباته بوطأة الزحام، وتختفي قضبانه أسفل أكوام القمامة» (ص١٤). والحي الذي اقترن باسم البارون امبان لم يبق من ملامحه القديمة سوى عمارات هذا البارون، بشكلها «الغريب المميز، الذي يجمع بين طرز مختلفة، يتجاور فيها الروماني مع الإسلامي والهندي، في نظرة إنسانية شاملة» [!!] (ص٢٠٦). وفيما عدا هذه العمارات، تغير الحي بشوارعه وعماراته وشققها، فما «كان يمثل أطراف مصر الجديدة في الستينيات، أوشك أن يصبح في وضع المركز في الثمانينات» (ص٢٠٥). والشوارع التي شقت في الخمسينيات وبداية الستينيات، لتأوي أقران عبد المجيد «من أبناء القطاع العام» في عمارات متشابهة، قد ضاقت - الآن - «نوافذها وشرفاتها ومداخلها، وطرأ عليها ما طرأ (...) من تغيير، فتحطم زجاج مناورها، ونشعت جدرانها، واغبرت واجهاتها، وتكدست مخلفات الأعوام في أركان شرفاتها» (ص ص ٢٠٤، ٢٠٥). والشارع الذي «كان هادئا ظليلا (...) امتلأ بالدكاكين وورش السيارات، وغطته مياه المجاري والقاذورات، والأرض الفضاء التي كان مخططا لها لتصبح حديقة، صارت مزبلة» (ص٥١). كذلك تداولت الأيدي «قصور العروبة»، و«ڤيلات الأربعينيات وعماراتها الراسخة»، و«ظهر أثر الزمن على بعضها»، «بينما تحول البعض الآخر،بعد تقفيله بالألوميتال والفيميه (...) إلى مكاتب بيزينيس» (ص٢٠٦).

تلتقط الرواية هذه التغيرات، وغيرها، بهذا القدر من التفصيل، في زمن الرواية الحاضر، قبل أن تومئ إلى استمرار هذه التغيرات في الزمن المحتمل. فالزوايا المشجرة المخبأة بين كتل الأبنية «لن يطول بها العهد قبل أن تلتقطها عيون النسور المدربة الحادة، لتقيم فوقها أكشاك الأمن

الغذائى أو تحولها إلى مقلب زبالة» (ص٢٠٥).

هذا التغير فى زمن المدينة الحاضر، المتصل فى زمنها المحتمل، يتحول - روائيا - إلى «فعل» يحرك شخصيات الرواية. عبد المجيد، مثلا، ينخرط فى «مشروعات» مرتبطة «بتجميل مصر الجديدة، أول ما يقابل السائح» - لاحظ تداخل لغة الراوى ولغة «لافتة» رسمية - ومن هذه المشروعات ما يتصل بالعمل فى «تصاريح الهدم (للفيلات والعمارات القديمة المتينة التى لن تنهدم من تلقاء نفسها) والبناء لناطحات السحاب الزجاجية التى تنهدم من غير تصريح» (ص١٥٧). كذلك يرصد الراوى بعض ملامح التغير فى هذا الحى، ثم يجعلها طرفا فاعلا فى تحريك «تأملات» الشخصيات وفى تحريك «تطلعاتها» معا (انظر مثلا ص ٢٠٧). أما التأثير الأكبر لهذه التغيرات على الشخصيات فيتعلق بحمى الهدم والبناء داخل الشقق نفسها، التى يشارك ساكنوها فى «مسيرة الهدم والبناء»، فينصاعون «انصياعا (...) للتوجيه الذى تلقوه عبر جهاز البث المركزى [التليفزيون] فى صوة ربة منزل تنهال بالمطرقة على جدران مطبخها (...) وما إن تنتهى حتى يظهر المطبخ فى صورة أخرى زاهية وقد اكتست جدرانه بالسيراميك الملون المستورد..» (ص٥٤). تبدو هذه «المسيرة»، فيما يرصد الراوى، كأنها «وباء» يجتاح الجميع، ويستجيب له الجميع. و«ذات» التى كانت متحفظة على المشاركة فى هذه المسيرة، فى البداية، سوف تتخلى عن تحفظها، ثم تشارك فيها - جزئيا - تبعا لقدرتها المالية (انظر ص٥٧).

فيما تومئ الرواية، يبدو هذا التغير الراهن داخل الشقق نفسها ممتدا أيضا فى الزمن المحتمل. يصف الراوى دخول عبد المجيد شقة «واحد ممن يعملون فى السوق»؛ «الحاج قرشى»، وجلوسه - بانتظار الحاج - على «خمسة أنتريهات من طرز مختلفة». وهذه الشقة التى تمثل، بأثاثها

المتزاحم، الشبيهة بـ «سوبر ماركت كبير للأدوات المنزلية»، بتعبير الراوى، تقدم «نموذجا» جديدا، يثير تطلعات جديدة، يمكن أن تمثل لعبد المجيد أو لغيره هدفا ينبغى اللهاث للوصول إليه، أو يمكن أن تمثل ملمحا آخر من ملامح التغير الذى طال الشقق، كما طال الشوارع والميادين، والمدينة كلها.

- ٢ -

وتتناول رواية (رسالة البصائر فى المصائر) تغيرات المدينة فى السبعينيات، لا من منظور ساخر، وإنما من موقع ينتمى إلى عالم القاهرة القديمة، كأنه صوت التاريخ الغابر الذى يرى فى هذه التغيرات «غزوا» لملامح مستقرة ثابتة، متوارثة ممتدة، ويرصد هذه التغيرات بنبرة من الاحتجاج، تشوبها نبرة أخرى من الرثاء.

«الانتماء التراثى»، هنا، يسعى إلى تمثل تقنيات فنية موازية لصوت التاريخ القديم. فهناك استلهام بناء «الرسائل» العربية القديمة التى نهضت على عناصر بعينها (الخطاب الحميم بين الراوى والمروى عليه، التعليقات التى تتخلل النص وتكتسى طابع الحكمة، التسليم الدينى الضمنى الذى يتمثل فى عبارات استدراكية تقطع اتصال السياق.. إلخ). وهناك أيضا محاولة لإقامة نوع من الموازاة بين شكل الرواية وتخطيط المدينة العربية القديمة، من حيث وجود دائرة كبرى (رواية الراوى كلها - سور المدينة الدائرى)، تجمع بداخلها مجموعة من دوائر صغرى (حكايات الراوى الفرعية عن الشخصيات المختلفة - دوائر الأحياء والخطط بالمدينة)[٤].

يتحقق تناول تغير القاهرة فى السبعينيات خلال التقاط مجموعة من الشخصيات التى تتحول مصائرها، كأنما فجأة، وتسلك مسارات مختلفة

عن مسارات حيواتها السابقة، فتنخرط فى «مشروعات جديدة»، غريبة، داخل القاهرة، أو تغادر مصر بحثا عن سبل الحصول على المال. وبموازاة هذا «التحول» على مستوى الشخصيات، تتغير معالم معمارية أثيرة فى المدينة، القديمة خصوصا، باتجاه الاستجابة لحركة المال فى المشاريع الجديدة، أو لتلبية تطلعات الأثرياء الجدد.

«المصائر» التى «تتبصرها» هذه «الرسالة» تقترن بشخصيات بعينها، يتم اختيارها للتعبير عن قطاعات متنوعة ممن عاشوا فى القاهرة وانتموا إلى عالمها القديم الموروث، ثم اختزل تغيُّر أغلبهم تغيُّرَها الجديد: «عم عاشور» (حارس قبة قلاوون)، «الشاب الجامعى»، غير المسمى (الذى تخرج من كلية السياسة والاقتصاد وأصبح «فندقيا»)، الطبيب (الذى ترك مهنة الطب وأصبح مقاول عقارات)، المدرسة (المُعارة للعمل خارج مصر، التى تحولت إلى تجارة المخدرات)، ثم الضباط المتقاعدون الذين صاروا «رجال أعمال أو موظفين فى شركات استثمارية.

تغير مصائر هذه الشخصيات يقترن بتغير الأماكن التى يسكنونها أو يعملون فيها أو يتحركون بينها. يلخص الراوى هذا التغير المزدوج ويقرنه بفترة السبعينيات بما حملته من «منعطفات» و«انقلابات»: « .... ومع حلول السبعينيات التى قدر لى أن أمر بها، أن أشهدها، لاحت المنعطفات المفاجئة ، والمنحنيات الحادة، والانقلابات العاكسة » (ص١٠)، وإن كان - فى مواضع أخرى - يشير إلى بدايات أقدم لهذا التغير.

فى السبعينيات خصوصا، طرأت على ملامح المدينة ملامح أخرى. ففى هذه الفترة أصبحت مبانى القرن التاسع عشر «ماضية إلى زوال، وكان أول ما اختفى منها مبنى دار الأوبرا الجميل، الهامس، القديم، المكنون، والذى احترق عام ألف وتسعمائة وواحد وسبعين، ومكانه الآن جراج متعدد الطوابق» (ص٢٥، ٢٦). وحى «الظاهر» تغيرت ملامحه

بحيث أصبح، لمن كان يسكنه، مقبرة لذكريات ماتت تقريبا (انظر ص ٥٥). والضابط المتقاعد - الذى يشارك الراوى إحساسه بالرثاء لتحول المدينة - يتجول بالمدينة فيرى «وروحه تتقطع حسرات»: «قصورا عتيقة وقد أصبحت مدارس، أو إدارات حكومية (...) ما من بناء بقى على حاله» (ص١٠٣). والخطاط العجوز يسير بالشارع القديم ويشهد كم تغيرت معالمه، و«يتمتم مكلوما:

- لم يكن الأمر هكذا، أبدا، أبدا» (ص١٢٨).

لقد آل الكثير من «مصائر» أماكن القاهرة، كما آل الكثير من مصائر الشخصيات، إما إلى زوال، وإما إلى ملامح مفارقة، تقارب حد التشوه، وكان هذا التحول مرتبطا بمغريات كثيرة، فيما يرى ويرصد ويبرر الراوى الحاضر بالرواية حضورا واضحا.

فأصحاب المبانى القديمة تدافعت عليهم «العروض» لشراء مبانيهم و«تحويلها» إلى مبان جديدة، ذات طابع مختلف عن طابعها المتوارث، بحيث تصلح لمشروعات يمكن أن تدر مالا سريعا. يجد صاحب مقهى قديم، مثلا، أمامه مجموعة كبيرة من العروض لشراء مقهاه؛ «من بنك، من تاجر سيارات، من صيدلى كبير، من سيدة ثرية تريد افتتاح معرض للأزياء» (ص٢١٤). وبسبب من عروض مماثلة، على أصحاب مبان قديمة أخرى، اختفت ملامح جميلة للمدينة لتظهر محلها ملامح أخرى، ارتبطت بمبان ذات طابع غريب وغامض؛ مبان «صماء، معدنية، زجاجية، تحوى أسراراً عديدة» (ص٧٣).

سرد الراوى لوقائع هذا التحول يصاغ مضمخا بحنين إلى ما كان ولم يعد قائما، ومقرونا بتعجب وحسرة على عالم المدينة الذى يواجه مصيره المفاجئ، ومرتبطا دائما بنظرة تربط بين الإنسان والمبنى، الوجه والمكان: «عندما أستعيد وجوها عرفتها فى الحارة، فى الحى القديم (...)

أتعجب .. إلخ» (ص١٠).

ويتصل بحنين الراوى إلى عالم المدينة القديمة، استعادات متكررة - منه، ومن شخصيات أخرى - للأحياء العتيقة خلال السفر بعيدا عن المدينة وعن مصر كلها؛ كأن هذه الأحياء العتيقة - أو على الأقل ذكراها - تمثل وسيلة دفاع أو مقاومة للذوبان فى مدن يبدو تكوينها «كجسد أنيق من بعيد، لكن لا رأس له ولا رجلين، لا ملامح» (ص١٨٩). هكذا تستعاد القاهرة، فيما قبل تغيرها، لدى الراوى المتكلم إذ يسافر إلى «كردستان»، فيشعر بشوق طاغ إلى «الحارة القديمة من قاهرتنا (...) العتيقة» (ص١٠)، وهكذا يدافع الخطاط «القفر» الذى يحيط به فى مدينة عربية غير مسماة بأن يتذكر «ميدان السيدة زينب (...) محلات الفطير والكباب (...) ورائحة أنس لها لطول ما اعتادها، عبق قادم من عصور متوالية» (ص١٤١) - وهكذا أيضا يستعيد المهندس المدينة القديمة نفسها (انظر ص ١٨٩ وص١٩٥).

هذه «الاستعادات»، من بعيد، للمدينة القديمة، لا تستحضر - فعليا - هذه المدينة أبدا. كما أن هذا الحنين، داخل المدينة، لملامحها القديمة لا يسترد هذه الملامح التى توارت، وتتوارى، فى التغير الزاحف الذى جرف أمامه الكثير من القيم، والكثير من المشاهد الجميلة.

- ٣ -

وتصور رواية (بلد المحبوب) تغير المدينة خلال تناول ثالوث: عائد من سفر، ومحبوبته التى تركها وسافر، والنيل. يبحث هذا العائد إلى القاهرة بعد أن غاب عنها أحد عشر عاما عن محبوبته القديمة، كما يبحث فى المدينة عن معالمها القديمة، ويكتشف - تقريبا - موتهما معا؛ فالمدينة القديمة توارت، ومحبوبته غرقت فى النيل. ويتجسد ذلك الاكتشاف فيما

يشبه الكابوس، خلال زمن مرواغ، حاضر ولكن يبدو كأنه قد حدث من قبل، وخلال مشهد ماثل ولكن يلوح كأنه ينتمي إلى «عهد السينما الصامتة» (انظر ص ٩١).

يتم الإلحاح على أطراف هذا الثالوث طوال فصول الرواية الستة المرقمة، عبر سرد الراوى المتكلم الذى يرصد - بحس من الفجيعة واضح - زوال العالم القديم وظهور ذلك العالم الآخر، فى سنوات السبعينيات التى شهدت «هجرة جماعية عن الوطن»؛ حيث «الكل سافروا والباقون يفكرون فى الرحيل» (ص٢٥ وانظر أيضا ص ٢٧).

يتلقى الراوى المتكلم الإشارات إلى التغير، ويشهد علاماته، فور خروجه من مطار القاهرة، بعد غيبته فى بلاد «يغتسل أهلها داخلهم بالخمر، يسكنون بيوتا تنطح السحاب (...) وتحول دون الهواء (...) وتقدم للرئتين بدلا منه هواء صناعيا» (ص١٠). إن هذا القادم، الحالم بالشمس وبالهواء الطبيعي، وببيوت تلتصق بالأرض، سرعان ما يفاجأ بعالم آخر ناء عن حلمه، وناء عن كل ما افتقده في غربته، تغير فيه كل شئ. وسوف يتحول معنى «التغير» فى سرد هذا الراوى، منذ خروجه من المطار، وحتى اكتشافه غرق محبوبته، إلى ما يشبه «رسالة» يلح عليها هذا السرد ويؤكدها طوال الوقت، بطرائق شتى، مباشرة وواضحة.

ينطلق هذا التغير من عالم الراوى فى المدينة/القاهرة ليومئ إلى تغير الوطن كله، بمن فيه وما فيه. وفيما عدا «أم» الراوى التى بقيت «كما هى مشبعة بهذه العواطف التى لم يعد لها وجود» (ص٤٥)، وفيما عدا صديق واحد، استثناء وحيد، بقى كما هو كأنما «يتحدى الزمن» (ص٢٩)، فالجميع الذين يعرفهم أو كان يعرفهم الراوى قد تغيروا، والجميع الذين يراهم ولا يعرفهم يبدون كأنهم ينتمون إلى عالم آخر غير ذلك الذى تركه وسافر. هكذا يصوغ الراوى ما يشبه «القانون» الذى يستخلصه من

تجربته بعد عودته: «الثوابت ضاعت وأتى زمن المتغيرات. أصبحت المتغيرات ثوابت والثوابت متغيرات» (ص٤١).

فى هذا السياق، غدا للقاهرة وجه آخر: «أسماء الشوارع تغيرت. مبان خرجت إلى الوجود وأخرى اختفت ومعالم تاهت. وأخرى تحاول فرض نفسها. ميادين جديدة، زحام البشر.. إلخ» (ص ص ٩، ١٠). وبيت الراوى وشارعه ظهرت عليهما ملامح أخرى، كأنما مسخهما شيطان ما؛ فالبيت «تاهت معالمه تماما» (ص١٣). «بيتنا لم يعد هو بيتنا» (ص٢١)، «الأشجار اقتلعت. وعلى الجانبين محلات كثيرة أسماؤها غريبة» (ص١٣)، الشرفات القديمة «تحولت إلى مساحات من الزجاج المعتم والألمنيوم (...) مما يعطى الانطباع أن الذى بالداخل ليس شقة ولكنه سجن» (ص٤٦).

بموازاة تغير البيت، والشارع، والمدينة، تغير الناس؛ «الناس تغيروا» (ص٤٧)، «انكفأوا إلى الداخل داخل البيت وداخل الغرف المغلقة وداخل النفوس ذاتها» (ص٣٥)، حشود من الرجال الملتحين والنساء المنقبات والمحجبات يراهم ويراهن الراوى من حوله، فى حصار لم يكن مضروبا من قبل (انظر ص ٤٧)، والزحام الآن أصبح «يخلو حتى من الإنسانية» (ص٤٦)، تغيرت الأسعار ولم تعد لنقود هذا الزمان «أى قيمة» (ص٤٩ وص٧٤)، وظهر الكثيرون من «أولاد محدثى النعمة» (ص٥٤)، بل إن النيل نفسه قد تغير؛ «لم يعد هو المسافر فى الزمان أبداً»، فهو الآن «سجين محبوس» (ص٣٠)، أحاطت به والتفت حوله «عمارات عالية، ناطحات سحاب» حاصرته وأصبحت «تشكل ستارة» هائلة تحجبه (ص٣٧).

مكابدة الراوى المتكلم افتقاد ملامح محبوبته الغائبة، وملامح بيته وملامح شارعه وملامح مدينته، وقد توارت جميعا، توازيها معاناته هذا التغير الذى لا يستطيع التكيف معه. يواجه الراوى سطوة الزمن الراهن

بمحض حنين إلى «الزمن الأخضر» الذى ولّى؛ تماماً مثلما كان يواجه غربته فى بلاد الثلج والمطر بذكريات قديمة عن القاهرة الدافئة: «كانت القاهرة، مدينتى التى سافرت منها وهى معى (...) فى سنوات الحل والترحال، لا يمكن لأى منا أن يستبدل مدينته بمدينة أخرى [كذا]. قد يتجول فى المدن(...) ومع هذا تظل مدينة الإنسان منا (...) هى مدينته الأصلية. كل المدن الأخرى لا تتعدى أن تكون مدن عبور. يأتى إليها الإنسان من مدينة ويتركها إلى مدينة. ولكن تبقى القاهرة هى المدينة التى ترحل مع الإنسان» (ص٩). ولكن هذا الاقتران بالقاهرة التى «رحلت» مع الراحل فى «مدن العبور»، فى هذا النص الطويل، المبكر من صفحات الرواية، سوف تفصمه التشوهات التى علت وجه هذه المدينة القرينة، فجعلت منها مدينة أخرى غير التى كانت؛ غير تلك التى عرفها وأحبها وانتمى إليها الراوى، فارتحلت معه عبر المدن. والآن، خارج «الزمن الأخضر»، وقد تغيرت/ تشوهت المدينة كما تشوه/ تغير الناس، يتساءل الراوى بعد أن تأكد من غياب ما كان يبحث عنه، تساؤلا يجاوزه من حيث هو فرد واحد: «ليذهب الماضى (...) ولكن ماذا سنفعل الآن؟» (ص٨٧).

الراوى، الذى لا يملك أن يصوغ حياة الآخرين، ومن ثم لا يملك إجابتهم عن تساؤله، يمضى وحيدا للبحث عن إجابته هو، مرتحلا إلى مدينة صغيرة بشمال مصر، باحثا عن ملاذ أخير؛ المحبوبة التى كانت. ولكن هذا البحث الأخير سوف يرده خائبا أيضا؛ فالمحبوبة اختفت، أو – بلغة أكثر قسوة– ماتت قبل سنوات من بحثه عنها. كم تناءى، إذن، بعيدا، ذلك الزمن الأخضر، وكم آلت إلى غياب نهائى تلك المحبوبة، كما آل الناس، والمدينة كلها، والوطن كله، إلى غياب.

ثانيا: المدينة وهامشها

وفى روايتى جميل عطية إبراهيم (النزول إلى البحر) (٥) ويحيى الطاهر عبد الله (تصاوير من التراب والماء والشمس) (٦) يمثل هامش المدينة مركزا روائيا أساسيا. وهذا الاختيار، بهذا المعنى، يشير إلى ملمح خاص بمدينة القاهرة من حيث هى مدينة متعينة، ويتمثل هذا الملمح- خصوصا- فى عقدى السبعينيات والثمانينيات اللذين شهدا مزيدا من ظاهرة «التهميش»، ومزيدا من الأحياء العشوائية على أطراف المدينة، ومزيدا من «سكنى المقابر».

وإذا كانت القاهرة منذ نشأتها الأولى ممثلة فى «الفسطاط» قد ارتبط قانون تغيرها أو اتساعها بالامتداد شمالا (العسكر/ القطائع/ القاهرة المعزية) وغربا (بسبب من تراجع النيل، قبل انتهاء ظاهرة الفيضان، نحو الغرب، ومن ثم اكتساب أرض جديدة)- كما لاحظنا- فإن هذا الملمح الجديد، المتمثل فى اتساع من نوع آخر، لا يرتبط بذلك القانون الذى تأسس على بعدين: بعد سياسى/ تاريخى (تتالى المدن باتجاه الشمال، تعبيرا عن «دول» عدة)، وبعد جغرافى (الاتساع غربا بسبب حركة النيل)، بل يرتبط هذا الملمح الجديد ببعد اجتماعى بوجه خاص، واقتصادى بالضرورة.

وإذا كان تناول هامش المدينة، فى مواجهة مركزها وأحيائها، قد تم فى عدد من روايات كتاب الستينيات(٧)، فإننا نكتفى، هنا، بروايتى (النزول إلى البحر) و(تصاوير من التراب والماء والشمس)؛ إذ هما كافيتان لتمثيل هذه الظاهرة من زاويتين متباينتين.

-١-

فى (النزول إلى البحر) تناول لعالم يتحرك بين ثنائية واضحة، هامش القاهرة ممثلا فى مقابر بها عيادة «الدكتور صابر»، وقلب القاهرة الذى يبدو عالما مفارقا لهامشها. وخلال هذا التناول، الذى تتحرك بين قطبيه

شخصيات عدة، تنتهى الرواية إلى تأكيد نوع من «الانحياز» لذلك الهامش، بقيمه المفارقة لقيم «المركز» (ممثل «المدينة»)، والإقرار- من ثم- بشكل من أشكال «الفصام» باتت تعرفه، وتعانيه، هذه المدينة/ القاهرة التى «لا قلب لها وهواؤها فاسد وملوث» (ص٤١)، والتى تقترن الحياة فيها بوجه آخر، كئيب، مغاير للوجه الإعلامى المشرق الذى يتم ترويجه لها، فى العالم من خارجها.

«فصام المدينة»، إذن، بين صورتها الإعلامية المبثوثة خارجها وتجربة الحياة الفعلية فيها، يوازيه فصامها بين قلبها وأطرافها. «أم إسماعيل»، النازحة من الصعيد إلى القاهرة، كانت تحلم «بقاهرة سمعت عنها ورأت صورتها فى قصاصات من الأوراق»، ولكنها إذ تعايش المدينة تكتشف فيها صورة مناقضة، فالقاهرة التى «تعيشها وتتنفسها (...) قاهرة أخرى. قاهرة ظالمة وكئيبة» (ص١٠٧). وخارج «قاهرة المكاتب المكيفة الهواء» (ص٣٩)، هناك قاهرة الهامش، المقابر، التى يومىء الراوى إلى أن مفرداتها يصوغها الهدوء والصمت، وظلال الأشجار وأشعة القمر الخافتة والهواء غير السقيم (انظر ص٤٢ وص٤٩)، ثم- خارج ما يبدو نزوعا رومانتيكيا فى رصد هذه المفردات- يشير إلى ما فيها من بؤس يقترن بـ«الحياة على حافة الموت وهامشه» (ص٤٦)، حيث «الأحواش» و«الأخصاص» هى المأوى فى عالم غاب عنه المأوى.

المسافة بين المدينة وهامشها، على قصرها الجغرافى، مسافة هائلة. تقطع شخصيات الرواية هذه المسافة بيسر أو بصعوبة، لتعود إلى «مكانها» فى أحد الطرفين، قانعة به أو حالمة بالرحيل منه إلى الطرف الآخر. من هنا، فالعلاقة بين هذين الطرفين، المدينة وهامشها، تحكمها صيغ عدة تتراوح بين درجات متباينة من التداخل والتضاد.

يتصل التداخل بين هذين الطرفين بشخصيتين أساسيتين: «الدكتور

صابر» و«سيد». ينتقل الدكتور صابر من المدينة إلى الهامش، بعد أن يغلق «عيادته» فى وسط البلد لينشىء عيادة فى المقابر. يظل هو مقيما بالمدينة وإن لم ينتم إليها، إذ إن هامش المدينة وحده، فيما يرى، هو «بحر الحياة الحقيقية» (ص٥٠). وهو «يتوج نزوله إلى البحر»- لاحظ عنوان الرواية- بالزواج «من صفية ابنة المقابر» (ص١٥٤). أما «سيد»، المنتمى أصلاً للمقابر، المتسائل: «لماذا يعيش الناس فى المقابر» (ص١١٨)، «لماذا تسكن الناس فى المقابر بعد ثلاثين عاما من الثورة؟» (ص٧٢)، فينتقل للسكنى بشقة صغيرة بالمدينة، وإن أبقى على انتمائه الأول.

خارج هذا المتصل بين المدينة وهامشها، المرتبط بهاتين الشخصيتين، فالشخصيات الأخرى، وتفاصيل الرواية كلها، تدعم الانفصال والتضاد بين هذين الطرفين/ العالمين، وتنحاز- فى مواجهة المدينة- إلى هامشها، حيث «البحر الحقيقى» وسواه «باطل الأباطيل». ويتدعم تأكيد هذا الانفصام والتضاد، ثم هذا الانحياز، خلال حركة الراوى التى يتنقل خلالها من موازاة شخصية إلى موازاة أخرى، بما يجعلنا نرى المدينة كما نرى هامشها من منظور متعدد، وإن اقترن هذا التعدد بما تنهض عليه الرواية من تركيز على عالم الهامش وساكنيه، وتلك «الأسماك» التى لم تعد قادرة على أن تحيا بعيدا عن «بحرها»، وإن حلم بعضها بالخروج منه (انظرص١٢١).

فى هذا السياق، يتحرك الراوى مع بعض شخصيات الهامش («زهية»، «أم إسماعيل»، «شطارة»..) داخل المدينة، ليرصد - بموازاة رؤاهم - عالمها الذى يصعب الانتماء إليه. وهكذا نرى قلب المدينة وقد اصطبغ بملامح العنف والشراسة وبما يثير الإحساس بالاختناق، حيث يوازى الراوى مثلا شخصية «لواحظ» ويجعلنا نرى معها «القاهرة وقت الضحى»: «السيارات على الأرصفة ونهر الطريق كالحيوانات الكاسرة.

الناس تتدافع بالمناكب وتدور حول السيارات الواقفة لتجد منفذا تعبر منه. روائح البنزين المنسكب وكاوتشوك العجلات تختلط بالغبار وتصدر سحابة خفيفة مرة المذاق تحرق العينين. الحجارة والأتربة والحفر كأنها بقايا معركة حربية» (ص١٣٢).

خارج المدينة وقلبها الذى غدت الحياة فيه «معركة»، هناك الحياة الحقيقية – وإن كانت على حافة الموت – التى يجب «النزول» فى «بحرها»– فيما تؤكد إشارات كثيرة بالرواية تتجاوب مع عنوانها (انظر صفحات٧، ١٠، ١١، ٥٩، ١٣٤، ١٥٢). وخلال تصاعد هذه الإشارات التى تتمثل عبارة من التوراة[٨] نصل– فى نهاية الرواية– إلى «معجزة صغيرة» تؤكد دلالة هذه الإشارات. فالدكتور صابر، رمز «النزول إلى هذا البحر»، والمنادى دوما به، ينتمى أخيرا– بموته– انتماء نهائيا وأخيرا إلى الموت فى هذا الهامش وليس إلى الحياة فيه، وهو – إذ يدخل نعشه – يبدو كأنما يقدم تأكيده الأخير على الانحياز إلى هذا العالم الهامشى؛ إذ يدور نعشه أو يطير ثلاث دورات فوق المقابر، قبل أن يستقر فى قاع ذلك البحر الحقيقى، ليحزن عليه – فيما يرى «سيد» (انظر ص١٥٣)– الهامش كله، و المدينة كلها.

-٢-

وفى (تصاوير من التراب والشمس) يتجسد العالم الهامشى للمدينة خلال منظور احتفالى يتمثل سمات الاحتفال الذى تحول إلى تقنيات أدبية، خلال تناول أماكن بعينها– هى نفسها القائمة فى نص يحيى الطاهر عبد الله «الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة»– تمثل بؤراً مركزية بالرواية: «الخمارة»، «السوق»، «الدكان»، ويضاف إليها «خص» رجب الذى يمثل مركزاجديدا، أكثر حضورا، يشير إلى عالم المدينة التحتى، المستبعد

والمهمش، وتجتمع به شخصيات الرواية الأساسية الأربع: «إسكافى المودة»، وأصدقاؤه: قاسم، ورجب، وفتح الله، وكلهم من مهمشى المدينة، مثلما أماكنهم مهمشة فيها.

«السوق» و«الدكان» مكانان يُشار إليهما، ولكنهما يظلان بمثابة مكانين عابرين، مؤقتين، للوصول إلى «الخمارة» أو «الخص». ينتمى السوق والدكان، فى عالم الرواية الاحتفالى، إلى «جحيم» العالم، بينما تنتمى الخمارة والخص إلى «جنته»، وإذا كانت «الحقائق القديمة..» تحتفى بحضور الخمارة مكانا، فإن «تصاوير..» تحتفى بالخص.

الطريق إلى الخص يمر «بين نور وظلام وعلى أرض طالعة نازلة» (ص٤٢٠). هو جزء من المدينة ولكنه يظل نائيا عنها. يتوقف الراوى عند موقعه فى «مصر القديمة»، على حافة «عزبة أبو قرن» القريبة من مساكن شعبية بناها جمال عبد الناصر بعد أن «شق الجنود بطن الجبل» ومهدوا شارع «صلاح سالم» وقسموا «مقابر اليهود»، فى زمن وقائع ولى ليحل محله زمن راهن جديد. هذا الخص، ساحة الاحتفال بالرواية بين الأصدقاء الأربعة، يرتبط بحياة خطرة؛ حياة على حافة الحياة، هو مأوى المطارد الهارب من السجن دوما، «فتح الله» (انظر ص ٤٣٨)، وهو محاط بإحساس من عدم الاطمئنان (انظر ص ٤٣٥)، وهو ملاحق بظلال الموت الزاحفة من عالم المدينة التى يقع على حافتها، محاصر بموتاها الراقدين فى قبور قريبة (انظر ص ٤٤٦)، ثم هو مداهم بموت صريح فيها، حيث يفقد هؤلاء الأصدقاء واحدا منهم تحت عجلات سيارة بالمدينة، بما يخرجهم عن خصهم النائى ويجبرهم على مواجهة المدينة فى «خروج أخير».

وفى هذا «الخروج» يواجه الثلاثة الباقون كل ما كانوا يخشونه من أماكن المدينة، وكل ما كانوا يلوذون منه بهامشهم: المخفر والمستشفيات،

رمزى السلطة والمرض. وهم، فى هذا الخروج، يجاوزون خوفهم القديم المتصل، بوصفهم - بعبارة الإسكافى - «عصاة نخشى الحكومات»، إذا يواجهون المدينة «بقلوب لا تخشى الحكومات» (انظر ص ٤٤٧)، عراة من كل شئ، مجردين من حماية واهية ملتبسة كان خص رجب، بهامش المدينة، يمنحهم الإحساس بها.

ثالثا: المدينة والحرب

فى رواية جمال الغيطانى (الرفاعى)[٩] وراويتى يوسف القعيد (الحرب فى بر مصر)[١٠] و(فى الأسبوع سبعة أيام)[١١] تقترن صورة المدينة بالحرب، أكتوبر ١٩٧٣، لتصوغ معنى استثنائيا للمدينة، خارج إيقاعها المألوف، يمثل حالة من حالاتها المتغيرة، وإن بدا هذا المعنى - فى هذه الروايات - موضوعا فى صورة «اختبار»؛ إذ تتجسد المدينة خلال وجهات نظر المحاربين الذين يأخذون عليها استمرارها فى حياتها اللاهية، المعتادة، اللامبالية بالخطر المحدق بهم وبها.

- ١ -

فى (الرفاعى) تناول لأيام من حرب أكتوبر ١٩٧٣ يمتد - خلال زمن الوقائع - إلى ذكريات مرتبطة بـ «حرب الاستنزاف» بعد هزيمة ١٩٦٧، وأيضا إلى أحداث مرتبطة بما قبل هذه الهزيمة.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام معنونة، لا تخلو صياغة عناوينها من ظلال أو دلالات الحرب: «العد التنازلى»، «التكوين»، «النشور». القسم الأول مكون من مقاطع داخلية مرتبطة بأيام بعينها، من ٦ إلى ١٠ أكتوبر. والقسم الثانى سرد متصل من خيط واحد، أما القسم الثالث، فيشمل ثلاثة أجزاء، يوازى الراوى فى أولها شخصية «الرفاعى» - الذى ترسمه

الرواية بما يجاوز قدرات البشر فى جانب، وينتمى إليهم فى جانب آخر - وفى ثانيها يوازى الراوى زوج الرفاعى وقد تحول من «بطل» إلى «شهيد»، وفى ثالثها يوازى «أبو الفضل»، أحد رفاق الرفاعى فى الحرب.

«الرفاعى» الذى تنقل بين معظم مدن مصر وقراها، وأحاطه هذا التنقل بهالة جعلته - فى الرواية - جماعا لأقاليم مصر كلها، ورفاقه فى الحرب (أبو الفضل، مصطفى، أبو الحسن، علاء، عصام، وسام)، يرسمون جميعا ملامح تلك التجربة الاستثنائية التى تدور وقائعها الأساسية بعيدا عن المدينة، وإن كانت تتماس معها من زاوية ما؛ فحرب تخوضها مصر كلها يفترض أن تؤثر فى قراها ومدنها جميعا، وإن تجسد هذا التماس المفترض بصيغة لا تخلو من مرارة.

«العميد الرفاعى»، فى رواية «العقيد علاء» عنه، نموذج للارتباط بالمدن المصرية المختلفة، كما هو نموذج للفرد الذى يختزل الجماعة. فالرفاعى «يعرف المدن من أضوائها عندما تبدو للمحلق بالطائرة، ومن أهلة مآذنها ومبانيها» (ص٧٥، ٧٦)، يود «لو يرحل إلى كل مدينة قضى بها زمنا» إذ «تناثرت ذكرياته، تحمل أجزاء منه، فى ملوى وأسيوط وبلقاس والأقصر وأسوان والإسكندرية»، «فى كل مكان أودع قطعة منه» (ص٥٤)، كذلك كان يشعر «أنه يوزع نفسه على المجموعة (...) فى قلب كل رجل صحبه أودع من عمره أياما» (ص١١٠). هذا الاختزال للأماكن، المدن وغير المدن أيضا، يجعل الرفاعى تمثيلا لها جميعا، وهذا الاختزال للمجموعة يجعله «عليما بنوعية الآهة التى تصدر عن كل منهم أثناء نومه» (ص٧٦).

الرفاعى، الفرد / المجموعة، اللا منتمى إلى مكان والمنتمى إلى كل الأماكن، فى هذه الصياغة التى تراوح بين التجريد والتعين، سوف يتحول إلى معنى آخر باستشهاده؛ إذ يموت جسده فيغدو رمزا لا يموت. وسوف ينحنى صديقه علاء «بأذنه فوق الصدر العريض الذى احتوى البلد ومن

فيها» (ص١٣٢)، كما سوف يعيد الرفاعى، بهذا الاستشهاد، سيرة أوزيريس القديمة، إذ يطوف صديقه أبو الفضل - كما فعلت إيزيس - بكل القرى والمدن، يتحدث عنه وينثر ذكرى بطولته، يحييه من جديد فى هذه القرى والمدن أو يقيم له شواهد تدرأ عنه النسيان. ثم فى زمن النشور، سوف يبعث الرفاعى حيا من جديد، فيقطع المسافة من المنبع إلى المصب، وينظر إلى الأضرحة والشواهد التى أقامها له أبو الفضل «فى كل البلاد»، فى قراها ومدنها.

هذا الحلم الحماسى، فى بعث مأمول، حيث تلتف المدن بغلالات الأسطورة، يتضاد وحاضر/ واقع آخر بالرواية، تبدو فيه هذه المدن بعيدة عن كل ما يخرجها عن إيقاعها الدنيوى المطمئن. وفيما عدا إشارتين عابرتين إلى القاهرة وقد بدت مختلفة فى بعض أيام الحرب (انظر ص٥٢ وص٥٦)، فالمدينة - القاهرة وغيرها - تلوح منتمية إلى عالم آخر بعيد عن توتر الحرب وقلقها وحماسها. يعود بعض المحاربين من جبهة القتال إلى القاهرة فى إجازة قصيرة، فتتوالى لهم مشاهدها المعتادة: «عمارة حديثة، وتاكسى (...)، تعبر الطريق فتيات وشبان، وعربة يقودها رجل مطمئن الملامح، ثم إعلان سينما»، كل شئ فيها يثير تساؤل المحارب: «أحقا هذه بلدة [كذا] لا تبعد عن العدو أكثر من ساعة، أحقا لازلنا فى بلد واحد» (ص٥٣).

اطمئنان ملامح المدينة سوف يثير تساؤلات أخرى، لا ترتبط بالمحاربين وإنما بذويهم. سوف تزور زوج الرفاعى، بعد استشهاده، مدينة الإسكندرية، وسوف تتجسد مفارقة مأساوية بين عالم هذه الأرملة الداخلى، المبلل بالدموع، وعالم المدينة الصاخبة فى إيقاعها المألوف. سوف ترى هى «الحديقة كالسلوى»، وسوف تتحول لديها المدينة كلها إلى «منبع الدموع المؤجلة» (ص١١٩)، بينما المدينة «تواجهها بالصمت»، غير عابئة بها، ذاهبة فى حركتها الأبدية وإيقاعها اللاهى دوماً.

- ٢ -

فى (الحرب فى بر مصر) يختفى الطابع الحماسى المرتبط بالحرب، ويتوارى الإيمان بنشور ما، ليحل محله طابع آخر يتخذ شكل محاكمة الأثرياء الذين تخلوا عن الحرب، واشتروا فيها أدوارا لم يقوموا بها، ومحاكمة المدينة المتكالبة على متع الحياة، النائية عن توتر الحرب وآلامها.

تتناول الرواية ملابسات قصة المحارب «مصرى»، الذى قدمه عمدة إحدى القرى - بدلا من ابنه - ليشارك فى حرب ١٩٧٣، ثم عودة هذا المحارب جثمانا، بعد استشهاده، بصحبة ضابط صديق له، ثم اكتشاف تزوير/ مؤامرة/ جريمة العمدة، ثم تدخل بعض «المسئولين الكبار» لإغلاق باب التحقيق فى الموضوع برمته، والتغطية على الجريمة بأركانها المكتملة.

تنهض الرواية - التى تشبه «صرخة» احتجاج على فساد مستشر، وترويها شخصيات عدة: العمدة، المتعهد، الخفير، الصديق، الضابط، المحقق - على نوع من الوعى بـ «لعبة الرواية»، فكل شخصية راوية تدرك أنها تشارك فى الرواية كلها (يقول الخفير، مثلا: «أعتقد أن دورى فى الرواية قد حان» - ص٥١)، كما تتأسس هذه الرواية على حضور المروى عليه المدينى، الواضح فى أغلب روايات القعيد (يقول المحقق، مثلا: «لى أخت مات زوجها (...) أصبحت أرملة أو هجالة بلغتنا **نحن أبناء الريف**» - ص٣٣)، فضلا عن تعدد المستويات اللغوية التى تراوح بين تمثل عالمين واضحين، مدينى وريفى (راجع مثلا عبارات «الخفير» التى تتمثل الأمثال الريفية وتشرحها، ص ٥١، ثم راجع اللغة «الرسمية» المدينية التى تمثل حقلا دلاليا مهيمنا على «خطة المتعهد»، ص ص ٤٢: ٤٨).

المدينة، فى هذا العالم المتعدد، تتصل بكونها مركز الفساد الذى تناوئه هذه الرواية/الصرخة. والصورة اللاهية للمدينة، القائمة فى رواية (الرفاعى)، قائمة فى هذه الرواية؛ إذ لا تعبأ المدينة بالمحاربين وتمضى

فى إيقاعها المألوف؛ يقول الضابط العائد من الحرب، مثلا: «الشوارع المبطنة بالفتيات والشبان. آلاف من الناس يسعون فى حياة كل يوم. أدركت بعد المسافة بيننا وبينهم» (ص١١٥)، كما يدعم هذا الضابط تلك الصورة بإشاراته إلى مكاتب الموظفين التى زارها بالمدينة، حيث سبل الراحة والرفاهية، وثرثرة المكالمات التليفونية عن أمور لا هم لها سوى التكالب على ملذات الحياة (انظر ص ١١٦). ولكن، فضلا عن هذه الصورة، فالرواية تقرن المدينة بفساد أكبر، ففى المدينة اكتملت «المؤامرة» التى تعريها الرواية، ومنها تدخل المسؤولون لإيقاف التحقيق فى هذه المؤامرة. ووالد «مصرى»، المحارب الشهيد، سوف يصوغ حلمه بعيدا عن هذه المدينة الفاسدة، فابنه - فيما يحلم - «سيرفض كل المناصب التى ستعرض عليه فى المدن» (انظر ص ص ٧٦، ٧٧). لقد تغيرت المدينة فى الحرب، إذن، تغيرا قليلا، ولكن نحو مزيد من فسادها.

- ٣ -

وفى (فى الأسبوع سبعة أيام) تتصل تجربة الحرب باستدعاء «مصطفى»، أحد أبناء أسرة فقيرة من قرية «الضهرية» للمشاركة فى حرب أكتوبر ١٩٧٣، ثم تتصل برصد بعض آثار هذه الحرب التى تتجسد خلال رصد يضع عالم القرية فى مواجهة عالم المدينة، ويشيد بالأول فى مقابل الثانى، وتلك موضوعة أثيرة فى عالم القعيد كله.

تأتى الحرب إلى «الضهرية» خلال المدن، وتذهب الضهرية إلى الحرب خلال المدن أيضا. فمن المدن تأتى «أصوات غريبة» سماها شباب الضهرية المثقفون بـ«أصوات الحرب» (انظر ص ٨٤)، وعلى المدن يمر المستدعون من القرية إلى جبهة القتال، فيما يسمى «التعبئة»؛ تلك الكلمة المدينية التى تدور - فى هذا السياق - على ألسنة أهل القرية «بلغة أهل

المدارس والأفندية وسكان البنادر البعيدة» (ص١٠).

المدينة هنا، إذن، واسطة بين الحرب والقرية. ولكن الإشارة إلى «ثمن الحرب» الفادح يرتبط فى الرواية بالقرية لا بالمدينة. هكذا يرحل مصطفى، رجل الأسرة الفقيرة وعائلها بعد وفاة أبيه، ليخوض هذه الحرب. وخلال «لوحات» الرواية، بمداخلها ذوات العناوين المطولة التى تتضمن جزءا من الحدث، تصوغ الرواية بعض آثار الحرب على المدينة والريف، وبعض الملامح المتغيرة التى تفرضها عليهما، وإن أبقت على صورة المدينة بوصفها «غولا» يفترس القرية، فى حرب أخرى!

رابعاً: المدينة الخالية

تتعين القاهرة المرجعية، بل يتعين جزء مسمى منتم إلى مركزها، منذ الجملة الأولى فى رواية إبراهيم أصلان (وردية ليل)[١٢]: «غادر العربة عند دار القضاء العالى، وعبر ٢٦ يوليو ذا الاتجاهين، ومشى فى الاتجاه الآخر» (ص١٣). ولكن هذا التعين، خلال فصول الرواية الخمسة عشر، المرقمة المعنونة معا، سوف يتكشف عن ملامح أخرى تنأى به كل رصد مرجعى للمدينة فى حالتها العادية: تغييب زحامها «النهارى» فى تناول «ليلى» لها يجعلها ساحة خلوية هادئة، وتغييب غبارها ودخانها المعتادين فى اختيار يلتقطها وهى مغسولة أو منداة، تحت مطر شتوى، ثم تغييب طابعها المدينى الذى يستبعد مفردات الطبيعة، خلال لقطات تحتفى- دائما- بكل مفردة ترد المدينة إلى ما هو خارجها، إلى عالم الطبيعة النائى، وأخيرا استبعاد المنظور الكلى الذى يمكن أن يرصدها فى مشهد بانورامى، خلال اهتمام بمنظور جزئى محدد، يرى أجزاء محدودة منها، عبر عينى شخصية واحدة تنظران إلى هذه الأجزاء من زاوية بعينها، من نافذة بعينها غالبا. و(وردية ليل)، بهذا المعنى، تستبعد المدينة أو تنفيها؛ إذ

تلتقط حالة من حالاتها المتغيرة، لتستكشف وراء وجهها الكلى الظاهر، المتعارف، وجها آخر، جزئيا خفيا مستترا.

«المدينة الخالية» و«الميدان الخالى» و«الشارع الخالى»، تعبيرات تتردد بكثرة لافتة فى الرواية: «وجلس يطل عبر زجاج النافذة المغلقة على شوارع المدينة الخالية» (ص٥٠)، «على مقربة من أرصفة الميدان الخالى» (ص٢١)، «عبر الصالة (...) والمدخل (...) إلى الشارع الكبير الخالى» (ص٧٣)، «هذى الشوارع الخالية» (ص١٠٦)، ويتصل بهذا إشارة إلى «الشارع الكبير الموحش» (ص٨١). هذا «الخلاء» فى المدينة يرتبط بليلها أو بزمنها الذى ينام فيه كل ما يصوغ زحامها وضجيجها المعتادين بالنهار. من هنا يمثل «الليل»- لاحظ عنوان الرواية- حالة من حالتين تتناوبان المدينة، فيه أو خلاله ينحصر الإطار الزمنى الذى تتحرك بداخله الرواية، فى مكتب «تلغراف» يجمع عددا قليلا من شخصيات متآلفة، كما أن هذا الليل يمثل «تيمة» تتكرر طوال الرواية، وتضفى على عالمها هالة من الهدوء، والوحشة، والغموض، والصفاء: «كان الوقت ليلا» (ص١٣)، «فى ليل المدينة» (ص٢١)، «احمرت حوافها فى الليل» (ص٢٤)، «امتلأت بزاد الليل» (ص٢٩)، «يقضى معنا ليلته الأخيرة» (ص٣٣)، «خرجنا مرة واحدة أول الليل» (ص٣٥)، «وينتهى الليل» (ص٤٣)، «تكشف قدراً آخر من سماء الليل» (ص٦٢)، «سهران طوال الليل» (ص٦٦- وانظر أيضا صفحات: ٥٣، ٨١، ٨٣، ٩٣، ٩٤، ٩٩، ١٠٦).

هذه المدينة الليلية، الساجية، تتجسد أيضا بمنحى اختزالى، فى مشاهد أقرب إلى أن تكون «بورتريهات جانبية» مجتزأة، ثابتة وساكنة. تأتى هذه المشاهد، دائما، مرتبطة بنظرة علوية من نافذة ترى أجزاء مصغرة من المدينة، أو «تؤطر» هذه الأجزاء فى «خلفية» ليلية واضحة: «أما هذه النافذة فهى تطل على الشاعر [الشارع] الكبير، والأشجار، ونور

المصابيح العالية التى تلفها هوام الليل، والرجال والنساء وصغار العائلات الذين يجلسون فى الشرفات المزروعة، بنورها الخفيف» (ص٤١)، «.. النافذة الطويلة المفتوحة (...) كانت تكشف قدرا آخر من سماء الليل، وتلك المساحة الكبيرة الممتلئة بعربات الأمن المركزى، والجانب الآخر من جريدة الأهرام» (ص٦٢- وانظر أيضا ص٤٩).

يدعم هذا المنظور ذا النزوع الاختزالى فى تناول المدينة ، ذلك الحس الطاغى بـ «المونتاج»- الذى يهيمن على هذه الرواية كما يهيمن على أعمال أصلان كلها؛ حيث الرؤية هنا خاضعة دوما لتفتيت من نوع خاص، يدرك الحد الفاصل بين ما تنظر إليه الشخصية وما لاتنظر إليه. والمشهد الذى قد تراه الشخصية من نافذة ما، قد ترى تفاصيل أخرى له من نافذة أخرى: «لاحظت أن النافذة من هنا تطل على مجمع المحاكم، وبرج الكنيسة البيضاء، والسطح المكشوف لمعهد الكفيفات» (ص٥٩). يتصل بهذا أن «عناوين الأماكن» بالمدينة ترصد، دائما، خلال لغة مومئة لا شارحة، مختزلة وجزئية لا تنحو إلى التفاصيل أبدا، متصلة - روائيا - بعالم موظفى التلغراف الذين يتعاملون مع هذه العناوين بشكل متكرر. وفى حوار مختصر بين اثنين من هؤلاء الموظفين يقول أحدهما عن سيدة وصل إليها أحد التلغرافات: «الست الحلوة بتاعة شارع زكى»، ويسأله الآخر: «فى كام زكى؟»، فيرد: «ثلاثة» (انظر ص٣٤).

تلتمس (وردية ليل) أيضا، فى عالم المدينة، ما يناهض معنى من معانيها من حيث هى قائمة على الانفصال عن الطبيعة. وفى هذا السياق تطل إشارات شتى إلى مفردات الطبيعة، الغائبة عن المدينة بوجه عام، الماثلة فيها جزئيا: «ومشينا تحت الشجرة الكثيفة المثقلة بالأوراق المبتلة بين المبنيين» (ص٢٣)، «وننتظر أول القادمين من وردية الصباح تحت الشجرة الكبيرة التى تحتلها العصافير» (ص٤٣)، «ووقف تحت الشجرة

الكثيفة» (ص٤٩)، «حيث الرصيف النحيل، والشجرة الصغيرة المائلة (ص٩٣)، «بدت أغصان الشجرة الكثيفة غريبة فى ضوء القمر» (ص٩٩). تتداخل هذه المفردات، الشجرة والعصافير وضوء القمر، مع بنايات المدينة وأرصفتها وشوارعها، وتستخدم فى الرواية بوصفها «مراكز» أساسية للقاء الشخصيات، تتحدد بها - وليس بأية علامات مدينية - مواقع الأماكن، والاتجاهات.

كذلك يتدعم الطابع المتغير للمدينة خلال إلحاح ما على رائحة القدم، بما ينأى عن زمن المدينة الراهن إلى زمن قديم، يتدعم هذا الإحساس بالأشياء القديمة خلال إشارات إلى «التحف» التى يولع بها «سليمان» (انظر صفحات ٥٤، ٦٦، ٦٨) أقرب الشخصيات إلى موازاة الراوى، والذى يقوم بدور الراوى فى بعض الفصول، فضلا عن الإشارات إلى ما يصوغ عالم «العم جرجس»، الذى يقضى - فى حاضر الرواية - ليلته الأخيرة بمكتب التلغراف، بعدما أحيل إلى «المعاش»، وخصوصا ذكرياته مع «العم بيومى». وبعض هذه الذكريات يستدعى ملامح قديمة للمدينة لم تعد قائمة (مثلا المكتبة التى احتل مكانها الآن محل يبيع «لوازم السيارات» - انظر ص ٣٦ وما قبلها).

فى مواجهة هذه المدينة، الليلية، الساجية، التى تفوح منها رائحة القدم، تطل الرواية فى الفصل التاسع - «الصاحبان» - إطلالة سريعة، بالنهار، على «إمبابة» التى يسكن بها سليمان ومحمود، فى يوم راحتهما الأسبوعية من وردية الليل (انظر ص ٦٥) حيث تشير إلى جو أسرى حميم، وسوق للحاجيات القديمة، لتعود مرة أخرى إلى عالم مكتب التلغراف والمدينة الخالية بالليل، حيث يغيب معنى المدينة، وحيث تتوارى المدن الأخرى فى محض «رموز» متفق عليها فى «لغة» البرقيات (انظر ص ص ٤٧، ٤٨). ومع الانتقال /العودة إلى هذه المدينة الخالية، مرة أخرى،

تترى فى «يوم آخر» المشاهد - وهذا عنوان الفصل الحادى عشر من فصول الرواية المكتوبة جميعا بنزوع قصصى قصير(١٣) - التى تومئ إلى اتصال الجزئيات المحدودة التى يتم رصدها فى الرواية، بعالم أكبر متشابك حافل بالتفاصيل، وتفصح عن «حكايات» مستترة وراء البرقيات التى يرسلها الموظفون، وأيضاً وراء حواراتهم القصيرة المختزلة، بل ربما المبتورة. وخلال «الرؤيا» الأخيرة التى تنتهى بها الرواية بلسان سليمان (ينتظر «الدمعة الحمراء وهى تبزغ/ تنحدر/ تسقط فى الأفق»، عندها «تصحو بيوت التراب/ تنبض جدرانها بالصهد» - انظر ص ١٠٧) تومئ الرواية إلى أن المدينة تنتظر دورة أخرى من دورتيها؛ دورة تفارق فيها هدوءها وصمتها وعالمها الليلى الأليف الحميم الساجى، إلى نهارها المعتاد، الحافل بالحرارة والهدير والضجيج والحركة، وربما بالشراسة أيضا.

هوامش

(١) صنع الله إبراهيم (ذات)، دار المستقبل العربى القاهرة، ١٩٨٣،

(٢) جمال الغيطانى (رسالة البصائر فى المصائر)، روايات الهلال ٤٨٢، القاهرة، فبراير ١٩٨٩.

(٣) يوسف القعيد (بلد المحبوب)، دار سعاد الصباح، الكويت/القاهرة، ١٩٩٢.

(٤) راجع شهادة الكاتب وملاحظاته حول هذه الموازاة بين بنية الرواية وتخطيط المدينة القديمة تحت عنوان «ألف ليلة من الزخرفة والتخطيط» فى «فصول» مجلد ١٣ عدد ٢، صيف ١٩٩٤، ص ٤١٠ وما بعدها.

(٥) جميل عطية إبراهيم (النزول إلى البحر)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٦.

(٦) يحيى الطاهر عبد الله (تصاوير من التراب والماء والشمس)، (الكتابات الكاملة)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٣.

(٧) من هذه الروايات (شكاوى المصرى الفصيح) ليوسف القعيد، و(حمص أخضر) لإسماعيل ولى الدين.

(٨) انظر العهد القديم، سفر الجامعة، الإصحاح الأول / ٨ : «كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن».

(٩) جمال الغيطانى (الرفاعى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، روايات مختارة، القاهرة، ١٩٧٧

(١٠) يوسف القعيد (الحرب فى بر مصر)، ط. ثالثة، دار القاهرة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥.

(١١) يوسف القعيد (فى الأسبوع سبعة أيام)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

(١٢) إبراهيم أصلان (وردية ليل)، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٢.

(١٣) ربما يؤكد هذا النزوع نشر معظم فصول الرواية، كنصوص مستقلة، أكثر من مرة (مثلا نشر «كوب شاى» بجريدة الحياة» بتاريخ ٢٣ يوليو ١٩٨٧، ونشر «النوم فى الداخل» بجريدة «المساء» بتاريخ ٢٣ أكتوبر ١٩٨٧، ونشر «نوافذ» بجريدة «الحياة» بتاريخ ٢٠ مارس ١٩٩٠. ونشر «الدرج» بجريدة «الجمهورية» بتاريخ ٣١ أغسطس ١٩٨٩، ونشر «عام سعيد للسيدة» بجريدة «العرب» فى شهر أكتوبر ١٩٩٠).

الفصل الرابع
تمثلات المدينة

فى عدد من روايات كتَّاب الستينيات تتخذ المدينة شكلا خاصا من أشكال الحضور، يغيب معه بعض حقائقها المرجعية، أو يتم تمثل هذه الحقائق خلال «حالة» من «الحالات»، أو «رؤية» من «الرؤى»، بحيث تبدو هذه الحقائق خاضعة لمنظور ذاتى، يعيد خلقها أو تشكيلها خلقا أو تشكيلا جديدين.

فى هذه الروايات، تتأثر صياغة المدينة بتجارب بعينها تضفى عليها بعدا استثنائيات، أو تستكشف فيها بعدا استثنائيا. ويفارق بين هذه الروايات، بهذا المنحى، وبين الروايات التى نهضت على تناول «تغير المدينة»، أن هذه الرويات الأولى تنطلق من، وتنتهى إلى، تأكيد معنى واحد كلى للمدينة، تتوارى معه معانيها الجزئية، بحيث تكاد المدينة- مع كل تمثل لها، فى رواية واحدة أو أكثر- تقترن بدلالة واحدة تتردد داخل النص بأشكال متنوعة، كأنها «أسطورة الكاتب» الشخصية، الثابتة الملحة، التى تعكس عالماً داخليا أكثر مما تفصح عن عالم خارجى. وإذا كانت هذه الدلالة قابلة لإمكان التحول إلى دلالة أو دلالات أخرى، فإن تعدد هذه الدلالات يظل واقعا فى مجال واحد، لا يتخطاه، مرتبطاً بالدلالة الأم.

هكذا نلاحظ، فى عدد من روايات كتاب الستينيات، اقتران صياغة المدينة بدلالات السجن، أو الغضب، أو المرأة، أو الكابوس، أو تحول هذا

الاقتران نحو صياغة مدينة الحلم أو الرؤيا - بمنطق التجلى الصوفى - وهى مدينة موازية للمدينة المرجعية، مختلفة عنها، فى آن.

أولاً: «المدينة- السجن»

-١-

فى رواية صنع الله إبراهيم القصيرة (تلك الرائحة)[١] يبدو عالم المدينة استمراراً لتجربة الراوى المتكلم، الخارج- فى بداية الرواية- من السجن[٢] إلى «اللامأوى»، الباحث عن عنوان بهذه المدينة يمكن للشرطى الذى «يراقبه» أن يحصل فيه على توقيعه مرتين فى اليوم، فى الصباح والمساء. ينتقل هذا الراوى المتكلم بين أماكن بعينها فى القاهرة، محددة ومسماة، ولكن هذه الأماكن تغادر مدلولاتها المرجعية المحتملة، لتصبح شارات على «زنزانة كبرى» تتحول إليها المدينة كلها، إذ تصاغ هذه الأماكن بإحساس السجين المقهور[٣]، الذى لم يخرج - بعد - من حصار الجدران التى تحول بينه وبين الانغماس فى العالم الخارجى المفتوح، وإن كانت هذه الجدران فى عالم المدينة تصبح حواجز زجاجية شفافة ، تسمح لهذا الراوى بأن ينظر إلى المشاهد المختلفة ما شاء النظر، ويرقب الزحام ما شاء المراقبة، دون أن يجاوز هذا النظر، أو هذه المراقبة، أبدا.

من الجملة الأولى بالرواية يفصح الراوى المتكلم عن عدم امتلاك - ومن ثم عدم الانتماء إلى - مكان ما بالمدينة «قال الضابط :ما هو عنوانك؟ قلت :ليس عنوان » (ص٢٥). وفى الجملة الأخيرة بالرواية «تم اتجهت إلى المترو» (ص٦٠) يشير هذا الراوى إلى محاولته اللحاق بموعد «العسكرى» فى الغرفة الصغيرة التى أصبحت مسكناً له، ليحصل على توقيعه فى موعد نصف يومى، ثابت، لا يملك التأخر عنه. وبين الجملتين، الأولى

والأخيرة، يكون الراوى قد مر بأماكن شتى بالمدينة، واستقل «المترو» - الذى يمثل «تيمة» حركية بالرواية، لا تعبر عن حركة حرة أبداً - عشرات المرات، وزار أقاربه فى شقق أو بيوت عدة، والتقى عدداً من الأصدقاء القدامى، من زمن ما قبل السجن الفعلى، ورأى آلاف الوجوه وتطلع إلى آلاف الأجساد التى تتحرك بحرية فى المدينة، ولكن هذا كله لا ينأى به عن إحساس نلاحظه بوضوح، وإن لم يفصح هو عنه أبداً فى سرده المحايد، العارى تقريباً من كل انفعال : المدينة سجن آخر ، كبير مفتوح.

بعد خروجه من زمن السجن الفعلى، المحدد، إلى لحظة مفتوحة على الزمن الذى ظل يحلم به «طوال السنوات الماضية»، يقول الراوى : «فتشت فى داخلى عن شعور غير عادى، فرح أو بهجة أو انفعال ما ، فلم أجد» (ص٢٥). لقد أوصلت تجربة السجن، إذن، الراوى المتكلم إلى نوع من عدم الانفعال بالعالم، وغدا زمن ما بعد خروجه من السجن استمراراً لزمن السجن نفسه، أو بعبارة أخرى صادر زمن السجن زمن ما بعد السجن. وفى هذا الزمن الأخير، سوف تستعاد وقائع سنوات مؤلمة، بطرائق شتى، وسوف يحيا «السجين القديم » حياته الراهنة بحس الجائع، المحاصر بجدران غير مرئية، الذى يتوق إلى مفردات كثيرة، منها المرأة التى كانت، ولا تزال ، نائية ومستعصية . سوف يرقب كل امرأة يراها . فى المترو - مثلاً - يقف «بجوار حجرة السيدات » ويتأملهن «واحدة واحدة » (ص٢٨)، فضلاً عن أنه - بعادة السجين الذى تآلف مع الصمت - سوف يشعر بسعادة فى الحديث مع نهاد قريبته، لأن صوتها خفيض ولأنه، فى الأيام التى قضاها بالمدينة، قد تعب من الأصوات العالية (انظر ص ٣٩)، كما سوف يرهقه - وهو الذى اعتاد العتمة والمشاهد الثابتة والسكون - تلاحق المشاهد المتغيرة بالمدينة وحركتها اللاهثة الصاخبة (انظر ص ٤١)، كذلك سوف يستعيد فى الحجرة التى

استأجرها، إذ يسمع صوت «الخبط» «على شيء ما» ما كانوا يفعلونه دائماً في السجن : «دائماً عندما كنا نريد أن نكلم بعضنا أو نحذر بعضنا. وكان ذلك يحدث كل صباح ونفتح عيوننا على صوت القرع الرتيب على الجدران. ونهب واقفين..» (ص٤٤).

يدرك الراوى المتكلم، بوضوح، بعد خروجه من السجن، أن «هناك شيئاً ما ضاع وانكسر» (ص٩٣٤) وغدا مفقوداً في حاضره القائم. ينقله هذا الحاضر، كثيراً، إلى وقائع سنوات السجن عندما يذهب ليحدث زوج صديقه الذى اغتاله السجانون عن المشاهد الأخيرة التى سبقت هذا الاغتيال (انظر ص٩٢٨)، أو عندما يسترسل في تأملاته هو عن العلاقات العاطفية التى خاضها هذا الصديق في زمن أقدم من زمن السجن (انظر ص٢٩)، أو عندما يقارن بين حاضره وماضيه، بعد زمن السجن الفعلى وقبله، مستعيداً ذكرياته مع «نجوى» أو مع «سامية» (انظر ص ٣٤ وص ٤٥)، أو عندما يتأمل عالما قديما جداً عرفه قبل تجربة السجن (انظر صفحات ٤٥ ,٤٧، ٥٢ ,٥٧). لكن، لقد تغيرت، خلال السنوات، علاقات وأشياء كثيرة، لم يعد هو كما كان، ولم يعد الآخرون من حوله كما كانوا، ولم تعد المدينة كما كانت. لقد كان الأمر - بكلمات صديقه المغتال - «نبلاً وأصبح الآن لعنة. وجف النبع الذى كان يتألم للآخرين (...) تغيرت روح العصر» (ص١٤ وص٤٣). خارج هذا الزمن المستدعى، يتأمل الراوى صديقه «مجدى»: «التجاعيد التى حفرت خطوطها في كل مكان بوجهه ...إلخ» (٤٢)، ويلاحظ ذلك اللهاث الجديد، لدى الكثيرين، للحصول على السلع المستوردة (ص ص ٤١ و ٤٥). وهذا التغير داخل الراوى المتكلم وخارجه في العالم المحيط، يلتقى وصيغة «المراقبة »- بما تعنيه من معنى يختلف عن معنى «المشاركة» مثلاً - التى أصبحت تسم علاقة هذا الراوى بالأماكن، والناس، وبنفسه أيضاً، لقد أصبح الراوى يرصد مما يراه كائنما

يحدث فى زمن آخر غير ذلك الذى يعيش فيه أو كأنما يحدث لأناس آخرين لا تربطهم به صلة، بما فى ذلك ما يرتبط بجسده نفسه : «وسالت (...) المياه وأجبرتنى على أن أغمض عينى، وأحنيت رأسى وتابعت الصابون وهو ينحدر على جسمى مع المياه ثم يجرى على الأرض» (ص٢٧). من هذا الموقع، مراقبة العالم دون الانخراط فيه، تترى صور المدينة فى (تلك الرائحة) مقترنة بملامح بعينها، حيث جثة رجل «ملقى على الرصيف بجوار الحائط وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء» (ص٢٨)، أو حيث ملامح الناس المتجهمة والزحام الرهيب (ص٢٩)، أو حيث فقدان الإحساس بالاتجاهات، فى تسكع على غير هدى (انظر ص ص ٥٦ ، ٥٧)، أو حيث المفارقة بين عوالم متباعدة لا يربطها رابط، منها - مثلا - تضاد بين «المحاربين»- المنفعلين، العائدين من «حرب اليمن» و«الناس» أو ركاب المترو الذين ينظرون «فى جمود ولا مبالاة» (انظر ص٤٣). وخلال هذه الصور جميعاً، تظل عينا الراوى المتكلم تطلان على المدينة من موقع المراقبة، غير المنفعلة، دائما، ويظل غائبا كل رصد مرتبط بنبرة من نبرات الحنين، مثلا، لما كان ولم يعد قائما فى المدينة، بما فى ذلك أمكنة كانت أثيرة بالمدينة لدى هذا الراوى فى زمن طفولته، ثم تغيرت هذه الأمكنة فى سياق التغير الذى شمل كل أحد وكل شىء: «وتذكرت هذه المنطقة منذ عشرين عاما(...)، كنا نأتى بالترام. ونأخذه من الميدان قبل أن يتحول إلى شارع الظاهر وكنت أحب هذا الشارع الهادىء..إلخ» (ص٥٧).

فى هذه المدينة، فى زمنها الراهن، يتحرك الراوى حركة مقيدة بثلاث « تيمات» تعبر عن ارتباط وثيق بالزمن والمكان «المترو»[٤]، و«الساعة»، و«جرس الباب»

فهناك - أولاً - المترو الذى يتحرك الراوى خلاله من شقته/ حجرته إلى الأماكن الخارجية بالمدينة، وبالعكس، والذى يمثل وسيلة أساسية تنظم

دورة الذهاب والإياب من الحجرة/ الزنزانة الصغيرة الجديدة، إلى المدينة/ السجن الكبير المفتوح، فى حركة دائبة لا تتوقف، وإن كان المترو نفسه يقدم مادة «للمراقبة» متنوعة. وسوف تنتهى العبارة الأخيرة بالرواية بذهاب الراوى إلى محطة المترو : «ثم اتجهت إلى محطة المترو» (ص٦٠)، فى دورة أخرى يعود فيها الراوى من المدينة/ السجن إلى الحجرة/ الزنزانة.

وهناك- ثانياً - الساعة التى ينظر إليها الراوى كثيراً، مدفوعاً بالحرص على أن يكون فى حجرته/ زنزانته فى وقت محدد، ليحصل على توقيت «العسكرى» المكلف بمراقبته، بما يجعل الإحساس بالزمن تدعيما للإحساس بالسجن، حتى فى هذه المدينة الواسعة.

وهنالك - ثالثاً - جرس باب الشقة التى يسكن الراوى غرفة فيها، الذى يرن فى أوقات معلومة محددة- تماماً مثل «صفارة السجن» - ليهرول الراوى حاملاً دفتره ليحصل على توقيع العسكرى، وهذا الجرس يمثل تذكرة دائمة بقيد ينتمى إلى عالم السجن، ويمتد إلى خارجه.

فى « مواجهة - أو «لا مواجهة» - هذين السجنين، الراهن والمستعاد، فى جنبات المدينة التى تتحول إلى سجن هائل، يرصد الراوى عجزه الداخلى المتكرر عن الكتابة التى تعنى نوعاً من الحركة والتحرر (انظرص٤٥ و ٤٦ مثلاً)، كما يرصد عجزاً خارجياً يتمثل فى مشهد فتاة عرجاء تسير«بجوار قضيب المترو كل يوم» (انظر ص ٤٣). وبهذين العجزين، الداخلى والخارجى، تتأكد «الحركة المقيدة» فى هذه المدينة المفتوحة بوصفها امتدادا لـ«عدم الحركة» فى المعتقل المغلق القديم. وسوف يضيف الراوى، إلى هذا الامتداد الذى يجعل المدينة مقرونة بدلالات السجن، رصده «تلك الرائحة الكريهة» التى سوف يشمها فى قلب المدينة، بين شوارع عدلى وثروت وسليمان، حيث « مياه المجارى تملأ الأرض»

و«الرئحة لا تطاق» (انظر ص٥٦)، إذ تصبح هذه الرائحة - التى يومىء إليها عنوان الرواية بنوع من «التبعيد» («تلك» الرائحة)- جد «قريبة» من قلب المدينة نفسه، كأن «جردل» البول فى الزنزانة القديمة، الصغيرة، قد انتزع لنفسه مكاناً هائلا: مركز هذه المدينة كلها.

- ٢ -

وفى رواية ضياء الشرقاوى (مأساة العصر الجميل)(٥) تناول آخر للمدينة التى تتحول إلى سجن يستبعد الأواصر المتصلة بالطبيعة الحية، ويمزق الصلات بين الفرد والآخرين، وينفى القدرة على الحركة فى الأماكن، خلال اقتطاعات من عالم شخصيات ثلاث، مبهمة غامضة، فى شقة معزولة عما هو خارجها، تقع فى الدور الثالث والثلاثين بمبنى يطل على مدينة غير مسماة.

هذا العالم، الذى يتم تجسيده باعتماد منطق الحوارات المجتزأة، لا يشير إلى «حقيقة» واحدة مكتملة، ولا إلى معنى واحد «معقول». كل الحقائق مفتتة، وكل المعانى مبتورة، وإن كانت جميعاً تتجاور لتومىء إلى معنى كلى، نهائى، يتبلور بالانتهاء من قراءة الرواية كلها : المفارقة المأساوية التى تجعل «العاجزين» - بالدلالات الحرفية والمجازية- هم أصحاب القدرة الكلية فى هذا العالم، هم صائغو مصائر الآخرين، بأيديهم - المشلولة - الأمر والنهى، وهذه المفارقة تتأكد ابتداء من عنوان الرواية نفسه.

«هو» و«هى» و«العجوز» المشلولة التى سوف يتكشف عجزها عن هيمنة مطلقة، شخصيات ثلاث وحيدة تتحرك خلال فصول الرواية الثلاثة : «على هامش العصر الجميل»، «فصل فى الجحيم»، «أفراح الجسد». قد تلوح، فى الحوارات بين هذه الشخصيات، إشارات إلى ملامح باهتة لشخصيات

أخرى غائبة، ولكن هذه الشخصيات الغائبة لا تحتل حضوراً ملحوظا بالرواية. والحركة، بين الشخصيات الثلاث، تنحصر - بالمعنى الحرفى - فى شقة محكمة الجدران مغلقة الأبواب، معزولة عما حولها، بنوع من «التجريد المكانى» وبمنحى يبدو كأنه تمثيل واضح، لغوياً، لتجربة « التأثيريين» فى الفن التشكيلى[٦]. وهذه الشقة تطل، من ارتفاع شاهق، على مشهد المدينة التى تبدو مضببة وغائمة.

تتأكد عزلة هذه الشقة خلال إلحاح على مفردات بعينها، تنتمى - بجلاء - إلى عالم السجن، بما يجعل هذه الشقة «زنزانة معاصرة». فهذه الشقة - أو «الغرفة» التى يتم التركيز عليها من هذه الشقة - عارية من كل أثاث (انظر ص ٦٢)، يشار كثيرا إلى «عتمتها» و«رطوبة بلاطها» (انظر ص ٦٣ مثلا)، وفيها يستعمل «جردل» مغطى بقطعة من «الكرتون»، كريه الرائحة، لعمليتى الإخراج والتبول (انظر مثلا ص ٦٤)، كما يشار إلى قراءة جريدة قديمة، واحدة، آلاف المرات فى أيام معدودة، حيث تغيب كل وسيلة أخرى، متجددة أو غير متجددة، للاتصال بالعالم الخارجى (انظر ص ٩١)، فضلا عن إشارات شتى تؤكد العزلة المطبقة التى تحيط بالطوابق العلوية من المبنى، التى تقع فى واحد منها هذه الغرفة/الشقة؛ إذ لا يعرف أحد «ما وراء هذه الأبواب الكثيرة المغلقة»، بل «إن البوابين أنفسهم والقائمين على شئون هذا المبنى لم يعودوا يعلمون الكثير عن هذه الطوابق العلوية أو عن أهلها، فربما مرت أعوام كثيرة على بعضهم دون أن يصعد إلى هنا ولو مرة واحدة» (ص٧٤).

تلوح المدينة، خلال زجاج النافذة شاهقة الارتفاع، متدثرة بغلالة هائلة من اللزوجة والضباب: «كانت المدينة، فى الأسفل البعيد، خلال الزجاج، تبدو لزجة، متماسكة، فى الضوء الشاحب» (ص٨٩)، «بدت أسطح المدينة فى الأسفل، الأسطح الدبقة، تذوب، وترتجف فى الضوء الشاحب، تهتز

وتتوتر فتتصاعد غلالة كثيفة كالضباب» (ص ص ٦٩، ٧٠)، «غطاء كثيف من الضباب يرتفع فوق سطح المدينة» (ص١٢٣). خلال هذه الغلالة يمكن استبصار ما يدور ويمور بهذه المدينة. يشير «هو» إلى أن تحت هذا الضباب، في«عالم المدينة.. الصخب العنف والجريمة». وتضيف «هى» إلى ما يستبصره «السياسة والبغاء» (انظر ص ١٢٧). وفى الغروب، سوف يكتسى مشهد المدينة المضبب دثارا نحاسيا، معدنيا، يؤكد سطوة الجماد فى هذا العالم المعاصر (انظر ص ١٢٨).

على هذه المدينة القابعة فى هوة سحيقة، تطل الشخصيات من شقتها/غرفتها/زنزانتها المعزولة، فاقدة الإحساس بالمكان الذى تتداخل اتجاهاته وتختلط؛ بحيث يصعب تحديدها أو التمييز بينها، حتى بين «الأسفل» و«الأعلى» فيها (انظر ص ١٠٠)، وفاقدة أيضا الإحساس بالزمن: «ستة أيام أو عشرة أو مائة سنة... فماذا يعنى هذا بالنسبة لها؟ إنه لا يعنى شيئا (...) فلم يعد لها إحساس بالزمن» (ص١٢٦)، مستبدلة بكل أفق مفتوح - أو مفروض عليها هذا الاستبدال - تلك المساحة الضيقة التى تتحرك فيها حركة محدودة، ومستبدلة بكل حوار إنسانى قائم على التفاعل حواراتها القائمة على عدم التواصل، مستسلمة - فى النهاية - لقواقع غير مرئية تتحرك فيها، ولا تستطيع الخروج من جدرانها الصلدة المحكمة. وهذه القواقع تمثل، بدورها، تعبيرا عن معنى الغرفة/الشقة/الزنزانة، وصدى لذلك السجن القائم غير المسمى وغير المتعين، الذى يشمل الغرفة والمبنى والمدينة كلها، والواضح بدلالاته المترددة داخل الرواية. وهذه الدلالات تحيط بعالم هذه الشخصيات الثلاث التى لا نرى غيرها أبدا، لا بالأعلى حيث طوابق المبنى المعزول، ولا بالأسفل حيث المدينة الغائمة، الغائبة، المتوارية تحت الضباب.

- ٣ -

وترفع رواية عبد الحكيم قاسم (قدر الغرف المقبضة)[٧] الإحساس بوطأة السجون، ومعاناة حصار جدرانها، إلى درجة القهر الكونى الذى لا فكاك منه، ليس فحسب خلال حضور تجربة الراوى المتكلم فى السجون المصرية المسماة، فى زمن مرجع بعينه ينتمى إلى السنوات السابقة على عام ١٩٦٤ (انظر الرواية ص ١٠٤)، وإنما أيضا خلال تناول كل البيوت والشقق التى سكنها هذا الراوى المتكلم، قبل هذه السنوات وبعدها، فى قريته غير المسماة، ثم فى مدن عدة تبدأ من «ميت غمر» بدلتا مصر، وتنتهى ببرلين الغربية - باعتبار ما كان - مرورا بطنطا والإسكندرية والقاهرة.

«قدر السجن»، متمثلا فى ضغط الجدران التى تحجب كل أفق، وتقطع السبيل على كل إحساس بالحرية، يبدأ مع الراوى المتكلم «عبد العزيز» من تلك الدار التى قضى فيها طفولته الباكرة بقريته. ومن العبارة الأولى بالرواية، حيث تعاود عبد العزيز كلمات أبيه بين آن وآن: «هذه الدار ريحها ثقيل» (ص٣)، يتشكل المسار الذى تلح عليه تفاصيل القسم/الفصل الأول من الرواية، المتصل مكانيا بهذه القرية. والمرتبط زمنيا بما قبل انتقال عبد العزيز منها إلى أماكن/مدن أخرى لاستكمال تعليمه. وفى هذا القسم/الفصل الأول (والتقسيم غير منصوص عليه لغويا بالرواية، بل إشاريا فحسب، حيث يستخدم الكاتب محض فراغات بيضاء للتعبير عن انتقالات الأقسام/الفصول)، يتم الإلحاح على ما يجعل هذه الدار تستوى والسجن، أو ما يجعلها إرهاصا مبكرا لتجربة السجن، بالمعنى الحرفى. فباب هذه الدار يظل مغلقا دائما «ليحبس فى الباحة الصغيرة هواء ثقيلاً» (ص٣)، وأم عبد العزيز وأخواته سجينات بهذه الدار، «مخبوطات بالزمتة دائخات من الحر»، بل يمتد هذا الإحساس

بالسجن إلى حيوانات الدار وطيورها (انظر ص٤).

الوجوم، والصمت، والذعر، والرطوبة، والحرّ، والبلى، والتآكل، والتدهور، والعتمة، والأشباح، والاختناق، كلها مفردات تتردد كثيرا فى الإشارات إلى هذه الدار، من سطور الرواية الأولى إلى الصفحة الحادية والعشرين التى تمثل نهاية هذا القسم/الفصل. وكل هذه المفردات تؤكد معنى الحياة الشبيهة بالموت، التى يحياها عبد العزيز وأبوه وأمه وأخواته بهذه الدار التى توضع فى مواجهة فردوس غائب، «وضع أصل» مفتقد، متمثل فى دار قديمة كانوا يعيشون فهيا، وطردهم منها جد عبد العزيز وقد غضب على ابنه (انظر ص٤). وسوف تظل تلك الدار الغائبة، التى عرفها عبد العزيز من حكايات أمه ومن ذكريات غائمة مبتورة لا يزال يذكرها هو، بمثابة حلم مراود، كأنها جنة مستحيلة، وسوف يظل يشعر بحنين إلى أوبة إليها، لن تتحقق أبدا.

معنى القدر الذى يجعل من دار عبد العزيز سجنا، يمتد إلى دور القرية جميعا تقريبا. وفيما عد إشارات إلى جزء ضئيل من راحة تقترن بدار الأرملة التى يزورها أبوه (انظر ص ١٠)، وبدار «الحاج صقر» التى بناها خارج القرية (انظر ص ١٥)، وبدار «عم محمد أفندى» زوج صغرى عماته (انظر ص ١٧)، ثم بالمسجد الذى رأى عبد العزيز، للوهلة الأولى، أنه يمكن أن يعيد لروحه «صفاء وطمأنينة يحلم بهما» (ص٢٠)، فكل دور القرية الأخرى سواء فى عالم الجحيم/السجن، لا تختلف فى شئ عن دار أبيه، بل إن هذه «الاستثناءات» المتمثلة فى هذه الدور الثلاث سرعان ما يدركها البلى، وسرعان ما يكتشف عبد العزيز فى المسجد عالما آخر، محض مكان مستور للنميمة والأشباح والغرائز المستترة والقذارة واللواط؛ سوف يدرك عبد العزيز أن هذا المسجد «تشوبه روح داعرة»، وأن «التدين والفسق يختلطان فيه بطريقة محيرة»، وسوف يقل تردده عليه، منتهيا إلى

أن «الإنسان يحتاج فى الحقيقة إلى بيت» (انظر ص ٢١).

خارج هذه الاستثناءات ، التى سوف تتكشف عن عالم آخر، تتزاحم دور القرية وتتراص وتتشارك فى تكوين سجن واحد كبير. كلها «دور غامضة (...) يخرج منها أهلها كأنهم فارين [فارون] إلى الخلاء» (ص١٢)، وكلها «تقف فى أماكنها خالقة للناس ضيقاً وعنتا فى حياتهم»، وجدرانها المتزاحمة ترسم تيها «من الخوف والجمود والبلادة (...) على الأرض.. متعوجا متداخلا حاصرا الفكر والروح، ضاغطا على القلوب تعفن فى حبس الدور المقبض وتنتن بالحنق والنزاع» (ص١٣).

بانتقال عبد العزيز إلى مدينة «ميت غمر» ثم مدينة «طنطا» ، لا يتحرر من هذا السجن الممتد، وإنما يكابد تجليات أخرى له. فالبيت الذى انتقل للسكنى فيه بمدينة «ميت غمر» كان «قميئا زريا» يحجب عنه كل أفق، ويجعله دائما «ضائقا بالشبابيك العالية التى لا يستطيع أن يطل منها على الشارع» (ص٢٢)، يحاصره - فى حجرة يسكنها من حجراته - الغموض والعتمة (انظر ص ٢٥)، وينهكه قضاء الليل «بطوله عريانا على خشب الأرضية» (ص٢٦)، مما يجعله يشعر بشئ «مكسور ذليل مناطه هذا البيت» (ص٣٠).

وفى «طنطا»، كذلك، يطارد عبد العزيز قدر السجن خلال الغرف/الزنازين التى يسكنها، سواء غرف الطلاب «الكئيبة» [حيث يتحاضن العيال ويلوط الكبار منهم بالصغار» (ص٤٥)، أو الغرف الأخرى التى ينتقل بينها فى حارات «لا تدخلها الشمس أبدا» (ص٤٥)، والتى يتزاحم فيها البق الزاحف على الجدران والخنافس والصراصير الزاحفة على الأرض، والتى لا نوافذ لها غالبا (انظر ص ٤٩)، بما يجعله يخشاها كما يخشى القبر، وبما يجعل هذه الخشية تلازمه فيما بعد. بل يمتد معنى السجن من هذه الغرف إلى المدرسة نفسها التى يلتحق بها، حيث ردهاتها

أمام الغرف «طويلة بلا نهاية ولا زخرف»، وفناؤها «شاسع قحل تطل عليه جدران المدرسة العالية الجرباء» (ص٤٤)، وغرف مدرسيها «صغيرة معتمة»، يتم الوصول إليها باجتياز «سرداب مظلم» (ص ٤٨).

هذا القدر/السجن يجعل عبد العزيز يوجه حلمه القديم، بدار نائية عن معنى السجن، وجهة أخرى، نحو «المخابئ» التى أقيمت للجوء الناس وقت الغارات لتحميهم من القنابل، فهذه المخابئ - رغم أنها واطئة، رطبة، معتمة قليلا - «مبلطة الأرضية وبها شبابيك صغيرة لطيفة»، داخلها «هواء متجدد»، مما جعل عبد العزيز يحلم بأن «يكون له مخبأ (...) يخصه وحده» (ص٢٤). هذا الحلم، المتصل بجنة الجد الذى طرد والد عبد العزيز، سوف يتصل بأحلام خال عبد العزيز، المهندس المعمارى، الذى يرسم بيوتا رائعة على الورق، لكنها بعد تمام بنائها تبدو «صغيرة زرية» (انظر ص٣٧). وسوف يظل عبد العزيز يحمل معه هذا الحلم، خارج ميت غمر وطنطا ، فى الإسكندرية والقاهرة، منتهيا ببرلين، مارا بلندن، وسوف ينتهى حلمه هذا - «بأن يكون له دار لوحده . يجمع فى هذه الدار كل ما رآه حسنا فى كل دار رآها» (ص١٩) - إلى حبوط، تماما كما انتهى حلمه بهذا المخبأ.

فى البداية تبدو الإسكندرية استثناء عابرا فى رحلة عبد العزيز عبر المدن/السجون. يراها، للوهلة الأولى، «نظيفة ساحرة»، ولكن - فيما بعد - يكتشف أن شققها «صغيرة ومعتمة ومقبضة تثقل على روح عبد العزيز» (ص٦٤) أو «معتمة الردهة تماما» (ص٦٤ وانظر أيضا ص ٦٥). وفى الإسكندرية سوف يتبلور تساؤل عبد العزيز، بلسان جمعى: «لماذا نرمى فرائس للحيطان الجرباء والقبح (...) أى قدر يحسبنا [يحبسنا] فى هذه الأحقاق بلا مفر» (ص٦٧).

والقاهرة لا تنأى عن تدعيم الإحساس بهذا القدر الأعمى. وفضلا عن

صور القاهرة التى تتّصل بالجحيم، حيث فيها الناس «حيوانات كاسرة مذعورة» (ص٥٣)، وحيث «الضجيج (...) أكبر والكآبة أعمق والأسئلة لا تجد جوابا» (ص٧٩)، أو حيث «القاهرة ركام من القبح والضجيج (...) ناس بلا روح ولا ذاكـرة فى مـدينة بلا روح ولا ذاكـرة» (ص١١٧)، أو «ساحة عجيبة مليئة بمبان شائهة» (ص١٢٤)؛ فضلا عن هذه الصور فالغرف التى يسكنها عبد العزيز بهذه المدينة، سواء على أسطح عماراتها أو فى حى الدعارة المسمى «درب طياب» أو فى «أرض الفرنوانى»، كلها تتصل بوطأة خانقة، تؤكد فعل القهر الذى تمارسه الجدران على ساكنيها، عاش فيها عبد العزيز كما عاش الآخرون «تحاصره وتكتم أنفاسه رائحة نتنه خانقة» (ص٧٥)، «يتأمل خلو الحيطان (...) من دليل على وجود بشر، بل هم بشر خائف» (ص٧٤)، يشعر «بقهر المنازل» (ص١٠٨)، يتحدب «كأنه خنفساء. له روح وقلب خنفساء» (ص٧٦)، «تنكفئ عليه الحيطان والسقف» (ص١١٢).

من القاهرة سوف يتم اقتياد عبد العزيز إلى «السجن» بالمعنى الحرفى؛ أو إلى ذلك «القدر» الذى لاحقته ظلاله قبل أن يطبق عليه. وسوف يتقلب عبد العزيز عبر سجون مختلفة، قاطعا مصر من أقصاها إلى أقصاها؛ فمن «سجن القلعة» إلى «سجن القناطر»، إلى «سجن مصر»، إلى «سجن الإسكندرية»، إلى «سجن الوادى الجديد»، إلى سجن «بورسعيد»، إلى «سجن مصر» مرة أخرى، قبل أن يطلق سراحه فى أحد أيام شهر مايو ١٩٦٤، ويخرج إلى المدينة/القاهرة أخيرا، لتتلقفه شوارع ملتهبة بالشمس وجو «خانق بالتراب وعادم العربات والضجيج المجنون» (ص١٠٤).

فى هذه السجون عانى عبد العزيز قدره الذى كانت قد صاغته - قبل مواجهته الفعلية - دور وبيوت متفرقة، فى قريته ثم فى مدن عدة. ورغم أن

زنزانة السجن، بالمعنى الحرفي، تختلف عن الغرف التى سكنها بهذه الدور والبيوت، فى تلك الغرف التى لا نهاية لها، حيث «الرعب الكامن فى جدرانها [الزنزانة] وشباكها وبابها شئ لا يحتمله قلب إنسان» (ص٨٢)، فإن هذه الزنزانة ليست سوى امتداد لسلسلة تلك الغرف؛ «فالقضية هى قبح المساكن، وأن الواحد يلقى من حفرة إلى حفرة (...) وأن كل حس فيه بالجمال لا يحترم لدرجة تهدد بفقدانه لوعيه وإحساسه بذاته كبشر» (ص٨٢). وإذا كان السجن، بالمعنى الحرفي، «يضغط على عقول الناس وأرواحهم»، فإن غرف مدينة القاهرة، والقاهرة كلها، أيضا، تضغط على عقول الناس وأرواحهم (انظر ص ١١٧). وفى إطار هذه العلاقة بين السجن المسمى والسجن غير المسمى، رأى عبد العزيز مبانى قرى ومدن مصر، جميعا تقريبا، سجونا أو سجنا ممتدا كبيرا؛ إذ نظر من نافذة قطار كان يقله من سجن إلى آخر فلمح «العمار كتلا سمراء معتمة بلا ضوء ولا وسامة. بيوت .. بيوت.. بيوت متلاحقة متساندة متراكبة قميئة شائهة (...) امتداد هائل من الكآبة والعجز من أول مصر إلى آخرها» (ص١٠٢).

يرحب عبد العزيز بفرصة أتيحت له لمغادرة مصر، ذلك السجن الكبير، إلى برلين، ليشارك فى ندوة يتحدث فيها عن الإسلام وعن «جيله» من الكتّاب (وقد أصبح كاتبا).

عبد العزيز، وقد «حمل السجن بداخله»، واعتاد عتمة الزنازين فى البيوت والسجون أو فى السجون/ البيوت، سوف يضيق فى البداية بالضوء الباهر فى القاعة التى عقدت بها هذه الندوة ببرلين، ويعاوده «بشدة إحساسه بالزنازين» (ص١٢٦). ولكنه، وقد انتهت الندوة، سوف يعمل على أن يمد إقامته بهذه المدينة التى رآها فى البداية «كأنها أم رائعة مضمومة الشعر مشرقة العينين»، ثم سرعان ما يدرجها فى سلسلة

مدنه/سجونه القديمة؛ إذ عرف «حزنها قعيدة خلف الأسوار المحدقة بها بلا رحمة (...) سجن يضغط على أعصاب المدينة حتى يكاد يزهق أنفاسها» (ص١٤٣). وفى رحلة قصيرة من برلين إلى لندن سوف يرى فى المدينة الأخيرة امتداداً للمعنى نفسه.

كما حمل سيزيف صخرته/قدره، وكما كان يدفعها فتدفعه، حمل عبد العزيز قدره/سجنه إلى برلين. صاغت هذا القدر غرف كالسجون، فى قرى ومدن كالسجون، قبل أن تكمل صياغته تجربة السجن الفعلى المسمى. وفى برلين سوف تقبره غرفته هناك كما قبرته غرفه هنا. وسوف ينال من جسده المرض الذى يلوح الموت نهاية له، فى «مصير يتربص خلف اليوم أو الغد أو بعد الغد». لقد صرعته - بكلماته الأخيرة بالرواية: «واحدة من هذه الغرف وقد سقط بلا أمل فى النهوض» (ص١٤٩).

ثانياً: «المدينة - الغضب»

وفى عدد من روايات كتاب الستينيات ترتبط المدينة بالوعى الذى يقود إلى المظاهرات التى تعصف بإيقاع المدينة المتواتر، وتجعل من حشودها المنفصلة حشدا واحدا متجانسا، وتدمج بعض مفرداتها المكانية، الميادين والشوارع خصوصا، فى تيار من غضب استثنائى، بحيث تبدو المدينة، كلها، ساحة قائمة على المشاركة والتلاحم، تجاوز علاقاتها السائدة القائمة على الانفصال بين الفرد والآخرين. ويمكن، فى هذا الحين، التوقف عند رواية واحدة من الروايات التى عبرت عن تمثل المدينة بوصفها ساحة للغضب: هى (شرق النخيل) لبهاء طاهر(٨) .

فى (شرق النخيل) تجسيد لعالم ذلك الراوى المتكلم الذى يدرس فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، بجامعة القاهرة، المستسلم لغواية الشراب، وللحب المحبط وللرسوب بالدراسة، القادم من قرية جنوبية

يتحدث عنها أحيانا بضميرها الجمعي: «في قريتنا تعاد رواية القصص كثيرا» (ص ٢٥٧)، الموشك دوما على الانهيار الجسدى بسبب من تداعى صحته، الذى يعانى فى المدينة البرد والوحدة.. هذا الراوى تتجسد خلاله، ومن منظوره الخاص، تجربة الغضب فى المدينة وتجربة انخراطه - فجأة - فى تيار هذا الغضب.

يأتى هذا الراوى إلى المدينة منتميا إلى عالمه القديم. فالمدينة، على ما تحمله من إمكانات للعلم الذى يطمح إليه، تظل نائية عن عالمه الريفى الجنوبى المغلق. ثم يكتشف أن هذا العالم يفصل أبناءه عنه فور حصولهم على هذاالعلم. يقول الراوى؛ إذ يعود إلى قريته فى إجازة دراسية: «كان عمي يعاملني كشخص (...) ليس مفروضا فيه أن يفهم الكثير عن هذه الأمور [أمور القرية]. فقد كنت متعلما. أذهب إلى الجامعة فى مصر وأقرأ الكتب والجرائد» (ص٢٥٩). كذلك يبتر بعض أبناء القرية الراوى من عالمهم، أو يضعون مسافة هائلة بينهم وبينه، لأنه - بكلماته: «لم أعد واحدا منهم. لا يشفع لى أني أخلع بذلتي وألبس الجلباب حين أنزل البلد. فقد تغيرت لهجتي وصرت واحدا من أهل مصر (...) الذين لا غناء عنهم ويعاملون باحترام زائد ولكنهم يظلون غرباء ومبعدين» (ص٢٦٩).

الراوى الذى انتمى - فيما يرى أهله - إلى عالم المدينة، يذهب إليها للمرة الأولى فيبحث فيها - أول ما يبحث - عن سبل المتعة أو التحرر من «الكبت»: «وكانت فرحتى بالنقلة إلى الجامعة وإلى القاهرة تتلخص فى شئ واحد. أن أفرج أخيرا الكبت الذى عشته فى قريتى» (ص٢٩٥). ولكنه، فى تجربته بالمدينة، سوف يشعر بالارتباك وهو يسير بشوارعها مع فتاة (انظر ص ٢٦٣)، ثم سوف يواجه بمن ترى هذه المدينة - «ليلى»، الطالبة التى تعرف إليها واقترب منها قبل أن يغرق فى عزلته الخاصة - مدينة قادرة على أن تمسخ من فيها، حيث يتحول ساكنوها إلى أحجار:

«حجر يتعلم ويصبح دكتورا...» «حجر يتزوج حجرة فينجبان حجرا صغيرا.. إلخ» (انظر ص ٢٢٨)، ثم سوف يرى - هو - مومسات المدينة اختزالا لعالم بائس يثير الشفقة، ثم أخيرا - سوف تختزل المدينة بالنسبة إليه فى «مقر رئيسى» هو «بار ستيللا».

لكن «ليلى» سوف تجاوز رؤيتها للمدينة، بوصفها عالما من الأحجار، وسوف تشير إلى «المعتصمين» و«المعتصمات» حول النصب التذكارى بميدان التحرير، قلب المدينة، وتقول للراوى إنها قد عرفت شيئا يستحق أن يدافع الجميع عنه ويتعذبوا من أجله (انظر ص ٣٠٣)، ولن يفهم الراوى المتكلم، فى البداية، تحول ليلى إلى الانتماء لقلب المدينة الغاضب، بعد رأيها الرافض للمدينة كلها.

«الشهامة» وحدها - وهى قيمة تنتمى إلى عالم القرية النائية لا إلى هذه المدينة - هى التى تقود الراوى إلى الاقتراب من قلب المدينة الغاضبة. وحتى يتلقى هذا الراوى - بدلا من ليلى - ضربات «الأشياء الصلبة» من الجنود الذين أوكلت إليهم مهمة «فض» الاعتصام، سوف تترى له وجوه أخرى للمدينة، غير وجوهها التى رآها وجعلته يلوذ بجدران شقته، يقتل وقته ويدفن إحباطاته، أو يلجأ إلى «بار ستيللا» ليغرق همومه باحتساء البيرة.

من الجامعة، إلى بيته بالمنيرة، يشهد الراوى فى الطريق ما يومئ إلى حذر مكتوم وتهديد خفى، وإلى إرهاص سابق لتيار الغضب الذى سوف يجتاح المدينة: الجنود، وعربات الأمن المركزى، والأعداد الهائلة من العصى. ثم من بيته بالمنيرة إلى ميدان التحرير سوف يرى الراوى الحذر والتهديد وقد تحولا إلى علامات واضحة؛ المحلات المغلقة، وحشود من الذين حيل بينهم وبين الاقتراب من ميدان التحرير (انظر ص ٢٤٤ وص ٢٨٦ وص٢٩٣). ثم بدخول الراوى هذا الميدان، يرى ما لم يشهده فيه

أبدا من قبل. فالميدان، فى حالته الاستثنائية هذه، قد «خلا من زحامه المعتاد بعربات الترام والأتوبيس والسيارات، وبدا أكثر إظلاما وقد أغلقت كل المحلات المطلة عليه (...) وكان هناك زحام من الطلبة والأهالى يقفون فى مجموعات متناثرة فى قلب الميدان المحاصر» (ص ٢٩٩).

يخترق الراوى الحصار المضروب حول الميدان، ويقترب من قاعدة التمثال المستديرة «التى تحلق حولها عدد كبير من الطلبة يصنعون دوائر متعاقبة (...) يغنون أو يهتفون (...) شعارات تحتج على غلاء الأسعار وتندد بأمريكا .. إلخ» (راجع الصفحة نفسها).

هذه المسافة التى قطعها الراوى من بيته إلى ميدان التحرير، والتى كان قد قطعها مرارا، ربما مئات المرات من قبل؛ فى خروجه من بيته إلى «بار ستيللا»، قادته - هذه المرة - إلى تجربة أخرى نائية عن عالم البار، وعن التوحد، وعن الهموم والإحباطات المغرقة، وربما قادته إلى وعى جديد متصل بغضب المدينة، أو على الأقل إلى نوع من «رد الفعل» إزاء محاولة قمع هذا الغضب، وهى محاولة عنيفة تصيب فيها ضربات الجنود، فيمن تصيب، الراوى نفسه الذى تلقى من هذه الضربات ما جعله يشعر بدوار تختلط فيه المشاهد والوجوه، والأزمنة والأماكن.

فى الجملة الأخيرة بالرواية يفيق الراوى، إلى حد، من دواره، فيرى أمه تبتسم له وتقبل جبينه لأنه «رفض أن يقبل يد الشيخ ذى اللحية السوداء» متمردا على أوامر أبيه. ومن هذا المشهد، الذى تبارك فيه الأم تمرد ابنها، تومئ الرواية إلى أن انخراط الراوى، العفوى، فى تجربة الغضب بالمدينة، تجد تأييداً من، وفى، أعماق روحه الضائعة، أو التى كانت ضائعة. لم ينتم الراوى، أبدا، إلى المدينة فى إيقاعها المتواتر. ولكنه انتمى إلى وجهها الغاضب، الاستثنائى.

ثالثا: «المدينة - المرأة»

يتمثل بعض روايات كتاب الستينيات المدينة بوصفها امرأة، مسقطا دلالات الثانية على الأولى، نازعا إلى تحويل العلاقة بالمدينة إلى علاقة عشق، أو توق، أو هجران، أو حتى لقاء جنسي عابر، ملحا على ما يجمع المدينة والمرأة من صفات التقلب، والغموض، والمراوغة، والتدلل.. إلخ. وهذا المنحى، فى هذه الروايات، يتصل بروايات أخرى عربية سابقة.

كانت رواية يوسف إدريس (السيدة ڤيينا)[9] قد استهلت المسار لاختزال المدينة، الغربية خصوصا، فى صورة امرأة. صحيح أن الروايات العربية الأخرى التى تناولت قضية الشرق/الغرب قد اقترن أغلبها بعلاقة حب بين «رجل شرقى» و«امرأة غربية» («عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى، «الساخن والبارد» لفتحى غانم، «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، «الحى اللاتينى» لسهيل إدريس)، وصحيح أن علاقة الشرق/الغرب وجدت موازيا خلال طرفى علاقة الحب بهذه الروايات، حيث أصبحت المرأة الأوربية تعبيرا عن حضارة الغرب وقيمه.. إلخ، ولكن (السيدة ڤيينا) كانت الرواية الأولى التى ركزت – من بين الأبعاد المتنوعة المتصلة بقضية الشرق/الغرب – على تصوير «المرأة» بوصفها علامة على «مدينة» بعينها، وقد وضح هذا الربط ابتداء من عنوان الرواية ومرورا بتفاصيل واضحة فيها.

من بين روايات كتاب الستينيات تستكمل رواية جميل عطية إبراهيم (البحر ليس بملآن) – فضلا عن اهتمامها بمحور الشرق/الغرب – هذا التناول الذى يتمثل المدينة بوصفها امرأة. كما تستكمله أيضا رواية جمال الغيطانى (رسالة فى الصبابة والوجد)[10] بنزوع مرتبط بالموروث العربى القديم. وليست العلاقة بين المدينة والمرأة، فى هاتين الروايتين، متصلة بالعلاقة بين «المدينة» و«الأم» التى وضحت فى نشأة المدينة المصرية

القديمة، كما لاحظنا فى الفصل الثانى من الباب الأول، بما يومئ إلى دلالات مثل «الإحاطة» و«الحماية» و«الحنو» و«الاطمئنان».. إلخ، بل يتصل الربط بين المدينة والمرأة، فى هاتين الروايتين، بمعان أخرى ترتبط «بالأنثى» أكثر مما ترتبط بـ «الأم»، وتقترن - من ثم - بدلالات من قبيل الجاذبية، والتقلب، والمراوغة، والدفق غير المنظم لمشاعر شتى، كأن المدينة - بذلك - تقترب من «السيميوطيقى» الأنثوى الذى تضعه چوليا كريستيڤا فى مواجهة «الرمزى» الذكورى[11].

- ١ -

فى (البحر ليس بملآن)، التى أشرنا إلى أن تناولها يرتبط بارتحالات الراوى المتكلم المتنوعة خلال مدن متنوعة، ترتبط أيضا هذه المدن بنساء؛ بحيث تصبح كل مدينة مقترنة بامرأة بعينها، أو تصبح كل امرأة شارة على مدينة بعينها، وفى هذا السياق تصبح أجمل النساء هن «عابرات المدن»، «المضيفات الجويات»، اللائى يمثلن - بعبارة الراوى - «حلم الرجال» (انظر ص ٧٢).

الراوى الذى ارتحل عن مدينة القاهرة وتناءى عنها، لا يزال يحن إلى ملامحها القديمة؛ إلى حواريها الرطبة الضيقة وأحيائها العتيقة المشبعة بعبق التاريخ، رابطا بين هذه المدينة وبين امرأة بعينها: «عنايات»:

«فرسة سمراء (...) أتأمل جسدها وأحس بأننى أغوص فى بحور من الأزمنة السابقة، وأقول لنفسى: بنى المماليك القصور، ووشوها بماء الذهب، وجعلوا غرفها واسعة، وصنعوا من القاهرة مركزا للعمران(...) وعنايات من أهل ذلك الزمان (...) البعيد» (ص٢٣). إن عنايات، بهذا المعنى، تمثل علامة على تاريخ المدينة الأولى، التى لا يستطيع الراوى نسيانها أبدا، على تنقله بين مدن شتى، مثلما لا يستطيع نسيان عنايات

رغم تنقله بين نســاء شــتى. والراوى، إذ يلوذ وهو فى بلاد الثلج والمطر ومدنها، بذكريات عن دفء القاهرة النائية فى المكان والزمان معا، يجد نفسه - فى الوقت نفسه - يلوذ بذكرياته مع عنايات: «تتحدث ويرتفع صدرها وهى تنفخ الهواء، فترتج أركان القاهرة، وتدوى فيها قعقعة هائلة مكتومة، تميد بى (...) وأذهب إلى حى الحسين، وأدفن نفسى فى الحوارى الضيقة» (ص٧٢).

العلاقة بالمرأة/المدينة، فى الوطن الذى تباعد عنه الراوى المتكلم، علاقة عفوية، قائمة على تدفق العواطف دون حسابات، ودون جهد، علاقة طابعها البساطة والبذل دون تفكير أو تخطيط. أما العلاقة بالمدينة/المرأة، فى بلاد الغرب، فعكس ذلك تماما، تحتاج إلى تحسب، وإلمام بالتفاصيل والمسالك الشائكة، فهناك يجب الاحتفاء بـ «معرفة» المرأة كما يجب الاهتمام بتفاصيل المدينة، وإلا فالتخبط والارتباك، أو المتاهة الحقيقية، مصير محتوم. يصل الراوى المتكلم من إحدى جولاته فى مدينة غربية سالما، لكن بعد جهد وحرص، إلى حيث تنتظره صديقته الأوربية، ويدهشها وصوله «دون خرائط». وتسأله عن «خريطة القاهرة» فيجيبها: «مدينتى أعرف جدران مبانيها، ورائحة أزقتها ولكننى لم أمتلك خريطة لها قط» (ص٨٢).

المعرفة الحدسية، إذن، دليل الراوى المتكلم إلى المدينة/المرأة فى بلدان الشرق، بينما المعرفة العلمية وسيلته لتعرف المرأة/المدينة فى الغرب، أو ينبغى أن تكون وسيلته. وهذا الفارق بين نوعين من المعرفة، حدسية وعقلانية[١٢]، يتحول إلى كابح يوقف عواطف الراوى إذ يتشهى نساء الغرب/مدنه. إنه، إذ «يرقب الشقراوات فى نهم»، يرقبهن أيضا «فى صمت» (انظر ص١٨)، وإذ يتحرك بين المدن يكون «حريصا» (راجع ص٨٢)، وعندما تتحول «مراقبته» إلى تجارب فعلية، مع نساء/مدن فى أوروبا، يجد نفسه تائقاً إلى «القاهرة/عنايات»: «أرحل إلى مدينة أخرى

أرقب النساء ولا أجد بينهن عنايات، فكل امرأة لها مذاق، وكل وجه له نكهة، وكل مدينة لها رائحة، وعنايات من طين الأرض الأسود (...) كلاحة الجدران المتصدعة» (ص٢٦).

قد تقود تأملات الراوى الداخلية إلى ما يشبه الرد على هذا الربط بين النساء/المدن، أو إلى نفى هذا الربط: «أقول لنفسى: بوابات المدن ليست فروجا، وأفخاذهن ليست بأعمدة رخامية.. إلخ» (ص٦٧)، ولكن هذا «الرد/النفى» سرعان ما يتلاشى فى زحام المراقبة، وتتالى التجارب، القائمين على رؤية المدينة فى المرأة، والمرأة فى المدينة.

فى غربته بين بلاد الغرب، ومدنها/نسائها، سوف يظل الراوى يشعر بالحنين دائما إلى القاهرة/عنايات، مهما حاول نسيانهما أو التلهى عنهما؛ سوف «ينقّل فؤاده» حيث شاء من النساء/المدن، ولكن حبه الأول سيبقى حيا، مقترنا بالقاهرة/عنايات، فبعيدا عن المدينة/المرأة «الأولى» لا شئ ولا أحد سوى العطش الأبدى، وسوى القلب الذى «تملؤه الغمة»، و«الأعصاب المحترقة» و«الذهن المكدود»، والبحر الذى - بعبارة الرواية وقبل ذلك بعبارة الكتاب المقدس «ليس بملآن» (انظر ص ٨٩).

- ٢ -

وفى (رسالة فى الصبابة والوجد) تتجسد صورة المدينة/المرأة خلال رحلة يقوم بها الراوى المتكلم فى بعض مدن آسيا، حيث يهيم بفتاة تصغره بعشرين عاما، يرى فيها - رغم فارق العمر ومسافة الانتماء - ما يثير صبابته ووجده، أو حيث يعشقها وهو يدرك نأيها عنه ونأيه عنها؛ فهو غير قادر على التنصل من اقترانه بمدينته الأولى، وهذه الفتاة: «تلك المدينة التى لم يعش زمنها»، لن تلتقى وعالمه أبدا.

تنهض «الرسالة» على بناء يمنح حضورا طاغيا للراوى وخطابه الحميم

لمروى عليه، ويتمثل علاقات اللغة التراثية سواء على مستوى العناوين الفرعية أو على مستوى سرد تجربة الراوى. وخلال هذا المنحى التراثى، تستعيد الرواية قصص الحب العربى القديم، العذرى خصوصا، بما تضفيه على العشق من قيم القناعة، والوجد، والتحليق فوق ما هو دنيوى، حيث يقنع المحب بمحض مشاهدة المحبوب، إذ هى «أعز مطلوب» (انظر ص ٩٧)، أو حيث يكتفى بتقبيل موضع خطو الحبيبة، وعناق الحيز الذى كانت تشغله .. إلخ.

فى حديث الراوى المتكلم للمروى عليه الحميم؛ إذ تربط «العشرة القديمة بينهما» (انظر ص٩)، يبوح بكل ما صاغ تجربة صبابته ووجده فى مدن نائية عن مدينته/محبوبته القاهرة. هذا الراوى، المعمارى المتخصص فى الآثار، مشدود دائما إلى ما تفصح عنه التفاصيل المعمارية فى كل مدينة يراها (انظر ص٧٤)، ومن هنا فإنه إذ يطل على النساء يطل فى الوقت نفسه على مدنهن؛ وعلى المعمار الذى صاغ أرواحهن وشكلهن، يبحث فيهن - دائما - عن «الأصالة» و«الطراز» و«العراقة»، ويكتشف فيهن - دائما - مشابهات مع مبان ومدن.

لدى هذا الراوى الخبير بالعمارة، العاشق للمدن القديمة، تقترن «ڤاليريا»، المحبوبة المستحيلة، بمدينة آسيوية بهرته كما بهرته ڤاليريا، فى وقت واحد وبدرجة واحدة. هذا الاقتران بين ڤاليريا ومدينتها جعله يقول : «كنت أدركها والمدينة معا» (ص٦٩)، «إننى (...) إذ أستعيد الشوارع العتيقة فلا أراها إلا مقترنة بها» (ص٤١). لقد تعارفا فى مدينة، ثم اكتمل تعارفهما فى مدن عدة: «صرت أتفحص الخرائط، أضع العلامات، بخارى، سمرقند، طشقند، موسكو. تحركنا من هنا إلى هنا، اكتمل ظهورها فى مدينة، وتعارفنا فى بخارى، وشرعنا فى سمرقند»، إلى أن افترقا فى مدينة أخرى، عاصمة كبيرة، حيث جذبته مدينته/محبوبته

الأولى، القديمة النائية: «وفى العاصمة الكبيرة جرى التلاقى والتفرق. أما الحنين والتذكر فله قاهرتى الحانية على» (ص١٣٧).

«العاصمة الكبيرة» التى جرى فيها الفراق - تومئ الرواية إلى أنها «موسكو» - بين الراوى ومحبوبته المستحيلة، كانت قد فرضت عليه، بشتائها «الذى يضفى بعدا غامضا على الموجودات» إحساساً آخر باختلاف زمنه عن زمن محبوبته، وكشفت له - بوضوح - ما كان يحدس به من قبل: عدم إمكان التقاء عالمه وعالم هذه المحبوبة: «تطلع شمسى قبل شروق شمسها، ويسدل ليلى قبل ليلها(*)، فلا الزمان يوحدنا، ولا المكان يجمعنا. فماذا بوسعى أن أفعل؟» (ص١٣٦).

لن يكون بوسعه أن يفعل سوى اللواذ بعالمه، بمدينته الأولى، «بالقاهرة المعزية التى فرقت لحظاتى عند نواصيها، ومداخل مبانيها» (ص٦٨ وانظر أيضا ص ٦٧ وص٥٥). سوف يسأل نفسه، فى آخر ليلة له فى آسيا كلها: «أى اتجاه يسير صوب مدينتى إلى دروبى التى أعرفها (...) لو مددت خطا مستقيما من نقطة رقادى هذه، بدايته هنا ومنتهاه فى القاهرة، كم يبلغ طوله؟» (ص١٠١)، ثم سوف يقطع هذا الخط المستقيم الطويل، ليخرج من زمن ڤاليريا وزمن مدينتها إلى زمن كتابته رسالته.

هل الراوى، بهذا النأى عن ڤاليريا ومدينتها، قد نأى عن ذلك العشق، عن تلك الصبابة وذلك الوجد؟ لعل الإجابات التى تنتهى إليها الرواية تومئ بالنفى. لقد اقترنت فاليريا - لعاشق المدن القديمة - بمدينتها، ثم بمدن قادرة على أن تظل بذاكرته حية تدرأ النسيان، فضلا عن أنها - فى لحظة ما - جاوزت هذه المدينة/المدن لتصبح «مجرة أنثوية» ليس هو - بكلماته - سوى «تابع لأحد أجرامها» (انظر ص ٦٢). ولواذ الراوى بمدينته القديمة لا يشير إلى غياب ڤاليريا ومدينتها عن داخله ولا إلى غياب زمنها عن زمنه الحاضر، فهو يدرك أن «اللحظة فى آنيتها عدم محض (...) فإما

استعادة لما انقضى وإما استحضار لما لم يأت بعد (ص٥١). وأخيرا، فرحيل الراوى عن ڤاليريا ومدينتها هو بداية وجده بهما وليس نهاية هذا الوجد. يقول، فى خطابه الحميم للمروى عليه الحميم: «اعلم يا أخى أن الوجد يبدأ مع اكتمال الرحيل، وتباعد الديار، وانعدام اليقين من الأوبة» (ص١٣٥).

رابعاً: «المدينة - الكابوس»

بمنحى «كافكارى» - إن صح التعبير -، وبمراوحة أساسية بين الوضوح والإبهام، بين التعين وعدم التعين، تجسد رواية صنع الله إبراهيم (اللجنة)[١٣] عالم المدينة وقد تحولت إلى «كابوس»؛ غابت عنها الشخصيات المسماة، وأضفيت على عالمها «الألغاز»، واستبدلت بحرية الحركة فيها قيود شتى، خارجية وداخلية، مرئية وغير مرئية، واضحة وخفية، جعلت من المجال الذى يتحرك فيه الراوى المتكلم حصارا ضاغطا، خانقا، لا راد له، ولا إرادة تدفعه أو تدافعه.

الراوى المتكلم، غير المسمى، فى مواجهة لجنة رهيبة غير مسماة، وبينهما المدينة النهمة، المتكالبة فى لهاث محموم مهوس برغبة الاقتناء، ثالوث يصوغ عالم هذه الرواية، ليجعل منه تمثلا موازيا لحقبة السبعينيات فى مصر، وإن كان هذا التمثل يتحقق خلال صياغة فنية تؤمى ولا تشير، تختزل ولا تفصِّل، وتسعى إلى أن تصل بالرصد المحدد، المحايد ظاهريا، إلى حد إثارة الإحساس بمأساة مكتملة الأركان، محيطة ومطبقة، كل شئ فيها محسوب ومعد سلفا، وكل شئ فيها خاضع لتخطيط دقيق، بارد، مرتب ومنظم ومحكم.

هذا الراوى المتكلم، «مسوقا بأحلام عريضة» (انظر ص ١٣)، باحثا عن وسيلة لتحقيق طموحه ولتطوير مواهبه ولتجديد «اهتمامه بالحياة

(انظر ص ٤٨)، يتقدم للامتحان أمام «اللجنة» المهيبة، في مقرها الغامض، غير المحدد، ليعريه أعضاء هذه اللجنة بأسئلتهم - التي تتطلب اعترافات أكثر مما تحتاج إلى إجابات - من القشرة الهشة التي يحيط بها ذاته، وليعريه أعضاؤها أيضا - بالمعنى الحرفي - من ملابسه التي حرص على أن تكون رسمية كاملة، جزءا من «الاحترام» البادي في سلوكاته، بل ليعبث واحد منهم «بأماكن حساسة في جسده» (انظر ص ١٧)، قبل أن يكلفوه بإعداد بحث عن «ألمع شخصية عربية معاصرة»، وهو تكليف سوف ينهكه، ويضنيه، بعراقيل سوف تضعها اللجنة نفسها في طريقه، وبعراقيل أخرى تحيط بشخصية «الدكتور» التي اختارها موضوعا لبحثه. وسوف يكتشف الراوي، خلال عمله في هذا البحث، ما لم يكن يعرف، قبل أن تأمره اللجنة - بلغة الإيماء لا التصريح - بأن يستبدل بالشخصية التي اختارها شخصية أخرى، ثم تفرض عليه - لحين إعلان اختياره الجديد - رقيبا منها يشاركه الحيز الذي يجلس فيه، والفراش الذي ينام عليه، والهواء الذي يتنفسه، والأفكار التي تدور في رأسه، مما يدفعه إلى سلوك لا يضع فحسب نهاية لعمله بهذا البحث ولحرصه على إرضاء اللجنة، وإنما يضع نهاية لحياة هذا الرقيب. ثم نهاية له هو ذاته، وذلك في ذروة الكابوس التي يتلقى عندها حكم اللجنة القاطع عليه، بأن «يأكل نفسه»، وهو حكم تنتهي الجملة الأخيرة في الرواية بالشروع في «تنفيذه»، بالفعل.

تبدأ ملامح الكابوس في الرواية من طابع الغموض الذي يلف أعضاء اللجنة الذين لم يستطع الراوي المتكلم - قبل مثوله أمامهم - أن يجمع أية معلومات عنهم تساعده في «تكوين فكرة عن اتجاهاتهم وميولهم»؛ إذ ووجه - حين حاول الحصول على هذه المعلومات - بستار «من السرية المحكمة قد أسدل على أسمائهم ومهنهم» (ص١١). هؤلاء الأعضاء، كما يشير

الراوى حين مثوله أمامهم، يضع «أغلبهم (...) عوينات سوداء على عينيه» (ص١٢)، وقد عجز هو عن محض تحديد عددهم بالضبط (انظر صفحتى ٥٤ و ٨٦). ويدعم هذا الغموض غياب الإشارات حول انتمائهم إلى جنسية محددة أو ديانة بعينها أو وطن مسمى أو عقيدة ما. كل الملاحظات التى يستكشفها ، ومن ثم يكشفها - الراوى، فى غمرة ارتباكه وهو ماثل أمام أعضاء اللجنة، أنهم خليط مدنى/عسكرى، أو عسكرى/مدنى (لا يستطيع أن يحسم ذلك لأنه لم، ولن، يتيقن من الصفة الغالبة عليهم)، وأن «أهدافهم» - كما يشرحها له عضو اللجنة العجوز أو رئيسها - يشوبها طابع فضفاض لا يمكن استنتاج شئ منها عن هويتهم: «لقد وضعت اللجنة نفسها منذ البداية فى خدمة الأهداف الثورية، والمبادئ الأخلاقية، والقيم الدينية. وساند أعضاؤها كل ما من شأنه دعم المقومات الأساسية، وتعميق الممارسات الحرة» (ص٨٩).

هذا الطابع الغامض، فى تكوين اللجنة وهويتها وأهدافها، تؤكده سطوتها الكلية، السرية، التى يسلم بها الجميع وإن لم يتحدث عنها أحد، كما تؤكد هذا الطابع أبعاد أخرى يتصل بعضها بالصورة المضببة التى يرسمها الراوى لشخصيات أعضاء اللجنة واللأماكن التى يتحرك فيها أو يذهب إليها لمواجهة امتحانهم.

لا يملك الراوى المتكلم، فى التمييز بين ممتحنيه، ثم قضاته وجلاديه بعد قتله واحدا منهم، سوى استخدام صفات فضفاضة: «العضو الجالس إلى يسار العجوز»، «عضو قصير القامة قبيح الوجه»، «رجل يرتدى سترة بيضاء».. إلخ. وفى هذا السياق نجد، فى رصد الراوى بعض سلوكات أعضاء اللجنة، عبارات من مثل: «التمعت العينان الملونتان لذى الشعر الأشقر وقال لزميله البدين..» (ص٢٣). وهذا الإبهام المضفى على أعضاء اللجنة يمتد إلى شخصيات الرواية جميعا: «الحارس»، «ماسح الأحذية»،

«سيدة معينة»، «الدكتور»، «الطبيب»، «الممرض»، «العملاق»، «السيدة»، «البائع»، «البواب»، «رجل مكتئب الوجه». هم جميعا مفردات فى كابوس الراوى أكثر مما هم شخصيات متعينة.

وتصوغ الرواية حركة الراوى المتكلم - سواء فى المبنى الذى يمثل فيه أمام اللجنة، أو فى الأماكن التى ارتادها لإنجاز بحثه، أو فى شوارع المدينة - صياغة تضفى على هذه الأماكن طابع الإبهام، وتسدل عليها غلالة كثيفة من الغموض تجعلها بمثابة تدعيم لأجواء الكابوس. ففى الإشارة إلى داخل المبنى الذى تتخذه اللجنة مقرا نواجه عبارات من قبيل: «طرقة جانبية (...) كابية الضوء» (ص٧)، أو : «كان الدهليز خاليا، يأتيه الضوء من نافذة كبيرة (...) تطل فيما يبدو على فناء مهجور» (ص١٠٢)، أو: «مضيت فى دهاليز خالية، ووقع أقدامى يتردد خلفى، إلى أن غادرت المبنى» (ص١٠٦). والأمر نفسه قائم فى الإشارات إلى شقة الراوى وإلى الأماكن التى يتردد عليها لإنجاز بحثه.

خارج هذه الأماكن المغلقة التى تسود الرواية إلى ما قبل فصلها الأخير، مرتبطة بحركة الراوى للقاء اللجنة أو للقيام بما كلفته به، تنفتح الرواية فجأة فى قسمها/فصلها الأخير، غير المعنون غير المرقم، على مفردات أماكن مفتوحة بالمدينة، كلها تبدو كأنما تنتمى إلى عالم مغاير مفارق لعالم الراوى المغلق وعالم اللجنة السرى؛ وإن كانت تدعم كابوس الراوى، بمنحى آخر.

يقترن الزحام فى أغلب هذه الأماكن باندفاع واضح - وهو نقيض لكل «تدقيق» أو «تأمل» أو تحرك بطئ يرتبط باللجنة أو بالراوى - وبنوع من التكالب للحصول على السلع؛ المأكولات والمشروبات خصوصا، حيث الجميع يتزاحمون - مثلا - حول صناديق «الكوكاكولا» المكدسة «فى كل مكان» (انظر ص ١٠٦) أو يتطلعون «إلى الإعلانات التى زينت الشوارع

عن آخر المبتكرات العالمية فى كل ميدان» (ص١١٠). رصد هذا الزحام يقترن بتأكيد انفصال الراوى عما حوله، كأن ما يجرى بهذه المدينة يجرى فى عالم آخر، غريب عنه، تماما مثل كابوس. يدعم هذا أن «الأتوبيس» الذى يتوقف الراوى ويسرد «قصة استيراده» «يشبه دودة كبيرة كئيبة الوجه» (ص١٠٧).

لا تختلف هذه المدينة، فيما يبدو، عن مدن عربية أخرى، جمع بينها - على تباعدها، وعلى اختلاف بعضها وبعض فى سنوات السبعينيات - مفردات ثلاث أساسية: «السلع الأجنبية» و«الغناء» و«الدكتور» (انظر صفحات ٥٨ و٣٣ و٣٧ على التوالى). يعانى الراوى معاناة كبيرة، قبل قسم/فصل الرواية الأخير، فى محاولته إدراك تفاصيل مرتبطة بهذه السلع الأجنبية، ثم بشخصية «الدكتور» الذى يمثل واحدة «من أكثر الظواهر إثارة وغموضا» (ص٧٥)، إذ هو «دائم التنقل بين العواصم العربية» (ص٣٧)، والقاسم الوحيد المشترك تقريبا بينها (مع السلع والغناء).

وفضلا عن هذه المعاناة لإجلاء غموض ما يحيط بهذا الدكتور، كما يحيط عموما بشخوص الكابوس، فهناك معاناة إزاء سطوة الدكتور البالغة، التى تحيط أيضا بالمدن العربية جميعا، وتمتد إلى عالم الراوى نفسه؛ إذ تحول دون «طموحه» فى أن «يكشف» ما «اكتشفه» أثناء بحثه عن هذا الدكتور، فتكون ذروة كابوسه الأخيرة؛ إذ يتشبث بهذا الطموح، ويصر على أن يكون الدكتور مادة بحثه، وإذ يفعل الفعل الوحيد الذى تتيحه له اللجنة/الأخطبوط: القتل، ثم يواجه الحكم - الشبيه بأمر إلهى لا يرد - بأن تتحول حياته، قبل موته الوشيك، إلى جحيم. هكذا يخرج من المدينة التى التفت بكابوسها عليه، فى القسم/الفصل الأخير، ليعود إلى شقته ويغلق على نفسه بابها، ويتحول إلى «جلاد» و«ضحية» معا، فى مفارقة ساخرة ومأساوية، تستعيد - خارج المدنيّة وخارج العصور

الحديثة كلها - عالما لا حد لبدائيته، ولا حد لقسوته؛ إذ يبدأ «يأكل نفسه»، منصاعا لحكم اللجنة الأخير.

خامسا: «مدينة الخيال»

ينطلق بعض روايات كتاب الستينيات من المدن المرجعية، المعروفة المسماة، ليحلق فى مدن خيالية خالصة مصوغة صياغة داخلية، ذات طابع حلمى، قد يتماس و«مدن اليوتوبيا» المعروفة فى التراث الإنسانى، ولكنه يتواشج - بدرجة أوضح - مع المدن الخيالية التى عرفها التراث العربى القديم، سواء فى بعض كتابات المؤرخين(١٤)، أو فى التراث الحكائى، ومنه (ألف ليلة وليلة) بوجه خاص. ومثل هذا المنحى - الذى لا يحيل فيه عالم المدينة إلى مدن معروفة، بل ينفصل «بوجه من الوجوه عن سياقه الزمانى المكانى، لكى يكون لنفسه فى صميم الزمان والمكان الكليين الشاملين زمانا ومكانا خاصين به»(١٥) - يتصل بسمة من السمات التى ميزت الفن التشكيلى العربى فى أغلب فترات تاريخه، وهى «التجريد المطلق وصولا إلى عناصر ليست لها أشباه»(١٦).

يتضح هذا المنحى لرؤيا المدينة، بوجه خاص، فى روايات جمال لغيطانى (كتاب التجليات)(١٧)، و(شطح المدينة)، و(هاتف المغيب)، وسوف نتوقف عند الرواية الأولى من هذه الروايات، فالروايتان الأخريان محض امتداد لها، على مستوى «الآليات» الأساسية التى تمثل مدخلا لتناول، أو صياغة، المدينة.

فى (كتاب التجليات) عالم مجسَّد، فى تناوله وفى صياغته معا، بمنطق التجليات والرؤى الصوفية، بما تتيحه من إمكانات تجاوز القياسات المتعارفة فى كل عالم مرجعى، موضوعى، حيث حركة الزمان والمكان، وتحولات الوقائع، وملامح الشخوص، ومنطق الأشياء جميعا، كلها تغدو

خاضعة لآليات التجلى التى لا تتقيد بقوانين أرضية، وحيث العالم الداخلى، الإشراقى، غير المتعين، المتحول والمتغير، يتم إسقاطه على العالم الخارجى، بقوانينه الثابتة المتعارفة.

فى هذا السياق، تراوح صور المدن فى عالم (كتاب التجليات) بين مستويين: الأول، يتصل - خلال هذه الصلة أو تلك - بالعالم الإطار، المرجعى، بما يتضمنه من مسميات لأماكن ولشخصيات، ومن إشارات إلى وقائع بعينها. والثانى، يرتبط بالراوى المتكلم فى «الأحوال» المتنوعة التى يحلق فيها فى «مواقف» التجلى أو الإشراق. وهذه المدن، بمستوييها، ترتبط بمحاور ثلاثة أساسية تنهض عليها الرواية كلها، بأسفارها الثلاثة، يتمثل كل محور منها فى شخصية أو شخصيات بعينها، حاضرة أو مستعادة، قريبة قربى الدم أو قربى الانتماء الفكرى أو الروحى، ماثلة فى تجربة الراوى أو مستدعاة من قراءاته: محور «الأب»، القادم من الصعيد للمدينة العاصمة، الفقير، المتنقل بين مهن بسيطة شتى، الذى «يجاهد الحياة» وتجاهده. ومحور «عبد الناصر»، الزعيم والرمز لفترة حافلة بالأحلام والإحباطات معا. ومحور «الحسين» الدال - تاريخيا - على الشهادة والنبل فى مواجهة قوى لا تقيم وزناً كبيرا لهما ، والدال - مكانيا - على «الحى» القاهرى الذى يمثل للراوى المتكلم مركز جهات الأرض، وقلب أم مدنها جميعا، المرجعية منها والخيالية. وبجانب هذه الشخصيات/المحاور الثلاث/الثلاثة، يأتى بعض شخصيات أخرى، منها أم الراوى المتكلم، التى تمثل لديه الاطمئنان المفقود فى العالم، ثم بعض شخصيات دينية وصوفية (الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى، السيدة زينب رئيسة الديوان ... إلخ). وكل هذه الشخصيات / المحاور، بحضورها المتفاوت فى الرواية، تمثل دوافع تدفع الراوى فى معراجه نحو مدن التجلى التى تتأبى على كل تحديد أو تعين، أو تمثل مجالات متخيلة يتحرك فيها

وعى الراوى وذاكرته وتجاربه فى المدن المرجعية، المتعينة المسماة.

تجربة/تجارب الراوى (الاستكشاف، المعرفة، التعلّم، الحب، الجنس، الحرب، السفر، الموت) تتحقق جميعا داخل الرواية مقترنة بمدينة أو بمدن متنوعة. ويتصل بهذه التجربة/التجارب الخاصة بالراوى فى حاضره، امتداد سابق، فى زمن ماض، مرتبط بتجربة/ تجارب أبيه، ومن هنا حضور علاقة المدينة بالريف الذى أتى منه هذا الأب الجنوبى، حيا فى عربة موتى، فى زمن وقائع قديم. وهذا الأب، «بحياته الريفية» داخل المدينة، التى لم يتخل خلالها عن قيم عالمه القديم الذى ظل يحن إليه دائما، وببحثه الدائب - داخل المدينة - عن كل ما يرده إلى عالمه الأول، يقدم تمهيدا لتجربة/تجارب الراوى، الذى سوف «يتغرب»، بدوره فى مدن شتى، ويظل مشدودا إلى مكانه الأصل، فى الحى القديم بالقاهرة القديمة.

من هنا، تظل المدن المرجعية المتعددة - التى يرتحل إليها هذا الراوى فى أسفاره المتعددة - مربوطة بخيط، أو مجذوبة إلى قطب، واحد: القاهرة. ثم تظل القاهرة، بدورها، محيلة إلى مركز واحد: حى الحسين وأخيرا، فى بؤرة هذا الحى، يقع ضريح شهيد كربلاء. من بيت قريب من الضريح، إلى القاهرة، إلى مدن لا حصر لها، يخرج الراوى المتكلم فى خط متناء، ولكنه سرعان ما يقطع، عكسيا، هذه الرحلة من جديد. يشير الراوى إلى مدن عدة موزعة على خريطة المعمورة؛ من مكناس والرباط وطنجة، إلى قرطبة وغرناطة ومدريد، إلى داكار، إلى مدن آسيا والقارات كلها. لم ينتم إلى واحدة منها، ولم يقم صلة حميمة مع واحدة منها، بينما يشير إلى القاهرة وحدها بصيغة «قاهرتى»، إيماء إلى الانتماء والانتساب والامتلاك جميعا (وفى مواضع أخرى دلالة على «القهر» أيضا). وفى إشاراته إلى «قاهرته» يصبح «ضريح الحسين» هو النقطة العلامة؛ رأس البوصلة التى تحدد لديه جهات الأرض جميعا. وفضلا عن الحضور المبكر لهذا الضريح

فى حياة الراوى، إذ لفت ظلاله «طفولته وشبابه» (انظر ص ٣٨)، فإن هذا الضريح يمثل البؤرة المكانية والروحية التى تجمع الراوى والشخصيات المحورية فى حياته وفى الرواية: الحسين نفسه، ثم والد الراوى الذى كان هذا الضريح أول مكان سأل عنه فور وصوله الأول من قريته الجنوبية إلى القاهرة (انظر ص ١٨٨)، ثم عبد الناصر الذى اقترنت صورته، فى مخيلة الراوى، بزيارات مسجد الحسين (انظر صفحات ٣٨، ٧٠٤، ٧٢٩). ويشير الراوى إلى المكانة المركزية التى بات يحتلها هذا الضريح فى حياته : «ضريح الحبيب هو البؤرة والمركز، منه ينبعث المعنى، ومن جواره تتشعب الطرقات» (ص ٥٣٦). والطرقات، إذ تتشعب، تمتد إلى مدن شتى، يدرأ غربة الراوى فيها، ويحميه من الضياع، ذلك الخيط غير المرئى، المؤكد والمتين مع ذلك، الذى يربطه «بضريح الحبيب»، تماما كما كان هذا الضريح قادرا على أن ينفى ضياع أبيه فى جنبات القاهرة المتشعبة.

من هذا المركز الذى تمثل التجربة الروحية أوضح ما فيه، تنطلق الرواية إلى المدن المرجعية، ثم تنطلق من بعض تفاصيل هذه المدن المرجعية إلى مدنها الخيالية. المدينة المرجعية، نفسها، قابلة بمنطق التجلى لأن تجاوز حدودها؛ إذ يتبع الراوى - مثلا - شيخه الأكبر ابن عربى الذى يجعله يرى المدينة التى طالما خبرها «رؤيا» جديدة، فتتخلل ملامح الحارة التى عاش فيها «درجة من اللون لا أرضية» (انظر ص ٧٨)، أو يقوده هذا الشيخ الأكبر إلى مدائن لم يرها من قبل، ولم يرها غيره من قبل. وفى هذه المجاوزة لكل ما هو أرضى، سوف ينفصل الراوى المتكلم عن ذاته الأرضية، فيصبح - فى مرحلة متقدمة من «التجلى» - «هو» و«أصله»، ثم يتحدان معا، ثم يصبح «هو دليل ذاته» (نظر ص ٨٠٨)، وخلال هذا الانفصال/الاتحاد تترى صور مدن التجلى، مراوغة ومتقلبة الملامح، مألوفة وغير مألوفة، مستعصية - فى كل حال - على الإدراك البشرى المحدود.

سوف يرفع هذا الراوى ليرى، من أعلى، مدينة بين يديه كالكرة (انظر ص ٣٣٤، ٣٣٥)، وسوف يرى المدينة غير المألوفة لديه، الغريبة عنه، التى بكلماته: «لم أجتز بواباتها، لم أحظ بمطاراتها، لم أرتد مقاهيها، ولم أتأمل واجهات بيوتها» وقد باتت قريبة منه، معتادة وأليفة، كأنه - بكلماته أيضا : «عشت فيها زمنا»، «أنفقت من عمرى فيا قدرا» (ص٢٨٧)، كما تتجلى له فى تحليقه «مدينة يغمرها الضوء الهادى، يلفها البحر (...) عرفت وأنا أدنو من أبوابها أن الليل لا يلج النهار هنا، وأن الأوقات لا تتغير كما عهدت (...) وارتبك نبضى عندما رأيت مبانيها من أطياف ملونة (...) رأيت أسوارا قصيرة مبنية، لبناتها من شعاع، لبنة من ضوء ولبنة من ظلال، ولبنة من شفق، ولبنة من ألق» (ص ٣٠، ٣١)، وسوف يرى - بين «البحار وما تحوى والجبال وما تحمل والشهب ومقاصدها» - «المدن وحركتها»، ثم يرى: «ما أشاء، ما أتمناه، وما أرغبه، دون أن يغيب عنى الكل، كأنى أرى الدنيا كلها» (ص١٨٠)، كذلك يرحل الراوى - حين تصاعد التجلى - إلى عدة أماكن فى وقت واحد: «نزلت مدنا متباعدة فى آن معا، رحلت إلى الأزمان المختلفة، فكنت أرى شارع المدينة الواحدة عند بداية إنشائها، وأسمع ضجيج حركتها بعد قرن من زمانها» (ص٦٣).

لكن هذا الراوى المتكلم، الذى تتجاذبه أطراف التجربة الروحية برموزها القريبة والبعيدة، تتجاذبه أيضا هموم أقربائه (أبيه وأمه)، وهموم وطنه (وقائع الهزيمة فى ١٩٦٧، وموت عبد الناصر، ووطأة التغير فى سنوات السبعينيات)، ومن هنا يزاحم عالمه المحلق، غير المتعين فى زمان أو مكان، عالم آخر مشدود - بجاذبية لا تُدافَع - إلى الأرض بأمكنتها، وبأزمنتها، المحددة المحدودة، الضيقة المسماة. ومن هنا يفيق من مدن تجلياته على مدن همومه ومشاغله. وفى هذه المدن الأخيرة يواجه، مثلا، اغترابه المطبق فى مدن الغرب، حين يغلب عليه «حال الوحدة» فى

«باريس» مثلا، حيث يرى فى شارع «البيجال» «نساء شبه عاريات يعرضن أجسادهن للراغبين فى الإيجار» (ص ٣٢١)، أو يسير فى شوارع مدينة غربية أخرى، تائها على غير هدى، محتميا من الضياع بين الشوارع المتشابهة والمبانى المتشابهة بمحض ورقة صغيرة خط عليها العنوان الذى نزل فيه (انظر ص ٦٣٣)، أو يشهد، فى عاصمة غربية ثالثة، إلى أية درجة «الوقت ثقيل، والناس متباعدون (...) بمعزل عن بعضهم البعض، وكل منهم ينأى عن الآخر» (ص٦٤٣). فى هذه المدن الغربية، كلما رأى الراوى شارعا «شرقى المظهر»، حن «إلى أسواق قاهرتى القديمة، وتحرك اشتياقى إليها» - بكلماته (ص٣٥٧) ، وبعودته إلى «قاهرته»، وبعثوره على نفسه الضائعة، فى حى الحسين وبالقرب من ضريحه، يكون قد عاد من «هموم العالم الأرضى» إلى همومه هو، ومسراته هو، أيضا.

فى قاهرته القديمة، حيث ينتفى الاغتراب وتتلاشى الوحشة، أو حيث الشوارع والحارات الملتوية التى «لم تبعث على الانقباض قط» (ص٣٢٥)، خصوصا فى زمن طفولة الراوى، تقع أكثر من «قاهرة» أخرى، مرتبطة بزمن آخر أو أزمنة أخرى؛ فهناك القاهرة المذعورة فى حرب ١٩٦٧ (انظر ص ٧٦ وص١٥٤)، والقاهرة المظلمة ليلة أعلن عبد الناصر تنحيه عن الحكم (انظر ص ٢٣٦)، ثم القاهرة المنقلبة على نفسها فى سنوات السبعينيات. الراوى، إذن، إذ يعود من مدن تجليه، ثم من مدن اغترابه، إلى «قاهرته»، إنما يعود إلى جرحه وشفائه معا. فالقاهرة التى يحبها هى نفسها القاهرة التى يضيق بها «ضيق الحبيب من حبيبه» (انظر ص ٢٩٤). وإذ يضيق الراوى/ الحبيب من حبيبه، يحلق مرة أخرى إلى مدن التجليات، فى دورة أخرى من دورات التجلى، وهى «دورات» تكاد لا تنتهى فى الرواية، وتتوقف - بخاتمة سفرها الثالث - عند نقطة تعسفيةفحسب.

هوامش

(١) صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة وقصص أخرى)، دار شهدى، القاهرة، ١٩٨٦.

(٢) يشير د. غالى شكرى إلى أننا، فى (تلك الرائحة)، «فى السجن وخارجه فى وقت واحد». انظر: «وجوه الفازنتازيا..»، سبق ذكره، ص١٣٦.

(٣) عن «القهر» بوصفه محورا أساسيا فى روايات صنع الله إبراهيم، راجع: د. مصطفى عبد الغنى (الاتجاه القومى فى الرواية)، عالم المعرفة ١٨٨، الكويت، أغسطس ١٩٩٤، ص ٣١٠.

(٤) عن دلالات المترو فى الرواية، راجع: د. غالى شكرى «وجوه الفانتازيا».. سبق ذكره، ص ١٣٦.

(٥) نشرت مع سبع قصص قصيرة تحت عنوان (بيت فى الريح)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

(٦) فمع التأثيريين بدأ «تحطيم المكان»، وظهر «المكان المجرد من الأبعاد والعمق». انظر: مارسيل مارتن (اللغة السينمائية)، ترجمة سعد مكاوى، مراجعة فريد المزاوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د. ت.، ص٢٣٢.

(٧) عبد الحكيم قاسم (قدر الغرف المقبضة)، مطبوعات القاهرة، االقاهرة، ١٩٨٣.

(٨) بهاء طاهر (شرق النخيل)، ضمن: (بهاء طاهر مجموعة أعمال)، دار الهلال القاهرة، د. ت

وهناك روايات أخرى كان فيها لتجربة «المظاهرة» حضور أقل، مثل رواية عبد الفتاح رزق (حديقة زهران)، ومثل روايتى (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان و (ريم تصبغ شعرها) لمجيد طوبيا، وقد تناولناهما من زاويتين أخريين.

(٩) يوسف إدريس (السيدة ڤيينا)، مطبوعات مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٠ (غير مذكور رقم الطبعة، وقد وضع لها عنوان فرعي: «ڤيينا ٦٠»).

(١٠) جمال الغيطانى (رسالة فى الصبابة والوجد)، روايات الهلال، ٤٦٥، دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٧.

(١١) راجع: رامان سلدان (النظرية الأدبية المعاصرة)، سبق ذكره، ص ١٥٥ وما بعدها.

(١٢) فى سياق هذا الفارق بين الشرق والغرب، راجع ملاحظات د. الطاهر لبيب عن الاختلاف بين «عقلنة الغرب» و«الزهد الهارب من العالم» فى الشرق، فى: (سوسيولوچيا الثقافة)، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٨، ص٢٩.

(*) لعل الراوى يقصد عكس ما يقول، فمدن ڤاليريا تقع جهة الشرق من مدينته، ومن ثم تشرق الشمس على هذه المدن قبل شروقها على مدينته.

(١٣) صنع الله إبرهيم (اللجنة)، ط. سادسة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩١.

(١٤) من ذلك، مثلا، ما ورد فى بعض كتابات المقريزى. انظر (الخطط المقريزية)، سبق ذكره، الجزء الثانى ص ٢٣٧.

(١٥) د. زكريا إبراهيم (مشكلة الفن)، سبق ذكره، ص ٢٧٨

(١٦) أبو صالح الألفى (الفن الإسلامى)، سبق ذكره، ص ٧٩.

(١٧) جمال الغيطانى (كتاب التجليات)، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠. وقد صدرت الأسفار الثلاثة التى تمثل أجزاء هذه الرواية عن دار المستقبل العربى بالقاهرة، فى سنوات ١٩٨٣ و١٩٨٥ و١٩٨٧ على التوالى.

الباب الثالث

الرواية والمدينة : التفاعل الفني

مدخل

«يفترض» أن المدينة الخالصة، أى المدينة التى تنهض على عناصر نقية من كل رواسب ريفية أو قبل مدينية، تستدعى كتابة روائية ذات طابع خاص، مرتبطة بما يمكن أن يقترحه عالم هذه المدينة من تقنيات فنية تجاوز أشكال الحكى قبل المدينى، فتنأى - مثلا - عن عناصر الفولكلور والموروث الشعبى بوجه عام، أو تستجيب لما يصوغه إيقاع المدينة اللاهث، المتلاحق، من تأثير على حركة الانتقالات فى السرد، ولما يفرضه زمن المدينة - المجرد، المفتت، المنفصل عن زمن الطبيعة - على الزمن الروائى، ولما يمكن أن تنحو إليه «الثقافة البصرية» المدينية من هيمنة مشاهد سردية تقوم على حضور واضح لحاسة العين، ولما يؤثر به تنوع عالم المدينة ووعيها على الراوى، من حيث انتقالات مواقعه، وتعددها، ومن حيث تمثله لوعى لمدينة المركب.. إلخ. ولكن هذا الافتراض ، بما يترتب عليه من أثر فى صياغة عناصر الفن الروائى، يظل محض افتراض نظرى لا يخلو - ربما - من تعسف، إذ ينبنى على علاقة آلية بين الفن وما هو خارجه، وإذ يستلزم «تقعيداً» مسبقا، معطى سلفا، للكيفية أو الكيفيات التى يمكن خلالها أن يكتب الروائى «رواية المدينة» فضلا عن أنه يقلص التنوع اللا متناهى لأشكال«التمثل» المحتملة التى يمكن للروائى خلالها أن يصوغ مادته الروائية . ولقد ظلت التحققات الروائية، حتى تلك التى تناولت «مدن الغرب» متجانسة التكوين، إلى هذا الحد أو ذاك، تستكشف تقنياتها بعيدا

عن كل تحديد مسبق أو صيغة جاهزة، فتنهل - مثلا - من موروث الأساطير والحكايات القديمة حتى وهى تواجه متاهات الميادين والشوارع الحديثة وتتحرك بين الأبراج الضخمة، ولعل رواية چيمس چويس(يوليسيز) تقدم مثلا واحدا، ولكن واضحا، على دحض مثل هذا الافتراض الذى أشرنا إليه ، فهذه الرواية التى تحركت بين مفردات مدينة «دبلن» واحتفت - فيما احتفت - بعلاقاتها المدينية الحديثة، اتصلت فى الوقت نفسه - من ناحية - بمحاولة استكشاف ، ومن ثم إرساء، تقنيات روائية «جديدة» – أو كانت جديدة - على التقنيات المستتبة فى العقود الأولى من هذا القرن، إلى حد شجب هذه الرواية من نقاد نادوا بشعارات، ورفعوا ألوية، بعينها ، وانطلقوا من مسلمات بعينها حول العلاقة بين الفن والواقع، كما أن هذه الرواية - من ناحية ثانية - تمثلت جماليات قديمة جدا، تكاد تنتمى إلى «طفولة تاريخ الغرب» ممثلة فى تراثه الإغريقى (وبذلك نأت هذه الرواية - ظاهريا - عن موازاة العالم المدينى الحديث الذى تناولته) ورأت أن بعض الجماليات القديمة لا يزال قادرا على مواكبة الزمن، والتجدد بتجدده، والتعبير عن علاقاته الحديثة فى المدن الحديثة، بغض النظر عن التفسيرات التى حاولت الإجابة عن السؤال: لماذا بقيت هذه الجماليات القديمة موحية عبر القرون؟

مع ذلك، فالتحفظات حول هذا الافتراض لا تنفى إمكان «اختبار» كيف يمكن لعلاقات المدينة أن تتحول إلى تجربة تستند إلى تقنيات فنية خاصة فى الكتابة الروائية عنها .. فالمدينة ، بتنوعها واتساع عالمها وتناقضات علاقاتها، بزحامها ، بوعيها المتشابك الدافع إلى التساؤل، ببنيتها - المركزية القديمة ثم الحديثة متعددة المراكز - بزمنها المجزأ المفتت المجرد، بمشهدها البانورامي الهائل، بلغة ثقافتها البصرية، بأماكنها العامة التى تجمع الحشد غير المتعارف فى حيز واحد، وبإبهامها الحضرى الذى

يقترن بتمزق العلاقات بين ساكنيها.. إلخ، تطرح مجموعة من «الملابسات» قد يكون لها تأثير ـ بهذه الدرجة من الوضوح أو تلك ـ على صياغات مفردات الفن الروائى، السرد والزمان المكان والراوى والحوار والشخصيات والبنية الفنية بوجه عام، بحيث يمكن أن تمتلك هذه «الملابسات» حضورا ما فى العمل الروائى المدينى، على مستوى نسبى ومتغير، متنوع بتباين الكتاب وباختلاف الزاوية التى أطلوا منها على المدينة، دون أن تقود هذه الملابسات إلى صياغة «نموذج» واحد يجب أن تحتذيه رواية المدينة، أو إلى رسم مسار يجب ألا يحيد عنه روائى المدينة.

ومع تسليمنا، من جهة، بأن مفردات العمل الروائى متداخلة مترابطة لا يمكن الفصل بينها سوى لاعتبارات دراسية، وبأن ـ مثلا ـ «كل معنى حوار أو وصف يدرك (...) بعلاقته مع العناصر الأخرى للعمل (..) وبالمقابل فإن تأويلات كل وحدة متعددة لأنها متعلقة بالنظام الذى ستندمج فيه لتصبح مفهومة»[1] ، ومع إقرارنا من جهة أخرى، بحقيقة خصوصية المدينة التى تناولتها روايات كتاب الستينيات، بملامحها المختلفة عن مدينة الغرب، مما يجعل تمثل هذه الملامح، فنيا، ينحو منحى خاصا، ربما ينأى عن التقنيات المرتبطة بمنجز الرواية الغربية، يمكننا ـ فى هذا الباب الأخير من هذا الكتاب ـ القيام بما يشبه «اختبار» مدى الاستجابة ـ أومدى تنوع الاستجابات ـ الفنية[2] الروائية لعالم المدينة فى أعمال كتاب الستينيات فى مصر، سواء أعمال الكتاب الذين ركزوا على قسمات المدينة التى تتماس، إلى حد، وملامح مدينة الغرب الحديثة، أو أعمال الكتاب الذين انطلقت تجاربهم من خصوصية المدينة الشرقية، أو الأعمال التى كانت المدينة هاجسا بعيدا فيها، مطلا على عالمها النائى أو متسللا إليه أو مقتحما إياه، وذلك بالتركيز ـ على سبيل التمثيل فحسب ـ على عناصر روائية بعينها، والإشارة إلى مدى تأثر صياغاتها بحضور المدينة فى بعض هذه الروايات.

ولن نتوقف، هنا، عند كل الروايات التى تناولناها من قبل، مكتفين ـ فى هذا الباب ـ بمحض رصد سريع لأوجه التفاعل الفنى بين عالم المدينة وبعض روايات كتاب الستينيات فى توجهاتها المختلفة لتناول المدينة، بما يجعل هذا الرصد، فى الروايات التى نشير إليها، تعبيرا عن توجهات قائمة، متحققة فى روايات أخرى.

ولما كنا، فى هذا الكتاب، لا نحلل نصا بعينه، وإنما نستكشف ظاهرة تناول المدينة فى عدد كبير من الروايات، فإن توقفنا ، هنا، عند بعض التجليات المتنوعة لحضور المدينة، على مستوى بعض العناصر الروائية، ينحو إلى طابع الإجمال لا التفصيل، والخلاصة لا التشريح المرتب، أو ينحو إلى طابع «الاستخلاص» باختصار، وإن كان هذا المنحى يستند إلى قراءة تحاول ألا تفرض على النصوص ما ليس فيها، ولا تتعجل الوصول إلى نتائج يمكن صياغتها خلال عبور سريع على هذه النصوص.

---

(١) انظر: تزفتان تودوروف وآخرون (فى أصول الخطاب النقدى الجديد) ت. أحمد المدينى، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧، ص٣٨.

(٢) خارج «الافتراضات» سوف نراعى أن «تقنيات الفن الروائى» ـ فى جانب ما ـ لم تعد رهنا بتجربة روائية بعينها. فالتغيرات «الأسلوبية التى حدثت فى الرواية المعاصرة، حدثت فى الواقع فى عدد من البلدان المختلفة (انظر: «الرواية اليوم» إعداد وتقديم مالكوم برادبرى سبق ذكره ص ١٥) ومن هنا تعاملنا مع بعض هذه التقنيات بوصفه «منجزا إنسانيا».

الفصل الأول
زمان المدينة ومكانها

أولا : «زمكان المدينة»

- ١ -

تستدعى الرواية، من حيث هى نوع أدبى، الاحتفاء ببعدى الزمان والمكان معا. فبالمقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى، نجد فى الرواية، دائما، تأكيدا على الأبعاد الزمانية والمكانية. فالروايات تمنحنا شعورا بالإنسان الموجود فى زمان مستمر، وتضعه فى عالم حسى أكثر مما يفعل أى نوع آخر من الأدب[١]. والروائى دائما، «يتناول البشر فى زمان ومكان محددين»[٢]. فالرواية التى نأت طويلا عن عالم الشعراء والمتصوفة، وعن استهداف تنمية نوع من «الوعى الباطنى» بالعالم، اكتشفت عالمها فى حيوات البشر المحصورين «فى الزمان والمكان والضروريات التافهة للحياة اليومية»[٣] . وإذا كان اهتمام الرواية الكلاسيكية بالزمان والمكان قد قام على «الضبط الذى له إيهامه المنطقى»[٤]، فالرواية الحديثة نهضت على نوع من التخلى عن هذا الضبط، حيث وجدت عالمها «فى أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة دون ملامح مميزة»[٥]. وقد غدا تحليل عنصرى الزمان والمكان ، فى هذه الأعمال الروائية الحديثة، يجاوز كونهما «مقولتين

فيزيائيتين صافيتين» بل أصبح ينظر إليهما على أنهما «زمان تاريخى وفضاء اجتماعى»[٦]، يستكشف تعينهما وانتماءهما إلى سياق محدد، كما يهتم، اهتماما أساسيا، بالتفاعل بينهما.

- ٢ -

تسير تجارب العصر الحديث ، فيما يبدو ظاهريا، باتجاه تأكيد التصاق حياة الإنسان بالمكان أكثر من التصاقها بالزمان، حيث يمكن القول إننا «نسيطر قليلا على العالم بالمكان وفيه، ولكننا لا نحسن السيطرة على الزمن»[٧] ، أو حيث «يمكن الجدال» امبريقيا على الأقل، بأن حياتنا اليومية، خبرتنا النفسية، لغتنا الثقافية، تسودها اليوم مقولات المكان وليس مقولات الزمان[٨] ، أو بأن الزمان يتم إدراكه إدراكا غير مباشر من خلال فعله فى الأشياء، بينما «المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا»[٩].

ولكن السير فى هذا الاتجاه لم ينف السير فى اتجاه آخر، يبحث عن التداخل بين الزمان والمكان فى الفن الروائى(والسينمائى أيضا) وفيما هو خارجهما. فالرواية (ومعها السينما) من الفنون التى قامت على التداخل المتكافىء بين هذين العنصرين[١٠] وليس على واحد منهما ولا على تغليب واحد منهما، مثلما هى الحال فى الشعر والفنون التشكيلية، أو فى كثرة من تجارب هذين الفنين. ولعل أفضل صياغة لهذا التداخل الزمنى/ المكانى، أو لهذا «المتصل» بين الزمان والمكان، هى تلك التى ارتبطت بمفهوم ميخائيل باختين عن «الزمكان» أو «الكرونوتوب»[١١] الذى وجد - خارج النقد الأدبى - ما يدعمه من مفاهيم تنتمى إلى الرياضيات والفيزياء، خصوصا فيما طرحته نظرية النسبية من حقائق عن الزمان والمكان[١٢]، وفيما قدمه - قبل ذلك - عالم الرياضيات

منكوفسكى Minkowski حول «متصل الزمان ـ والمكان» الذى يعنى «استيعاب مفهوم الزمان تجاه المكان» أو «إعادة تفسير «زمان » شىء ما فى حدود النقطة التى يشغلها فى المكان[١٣]». فالمكان «بذاته» والزمان بذاته، محكوم عليهما بالتلاشى إلى مجرد ظلال، غير أن نوعا من الاتحاد بين الاثنين هو وحده الذى يبقى فى واقع مستقل[١٤].

- ٣ -

كما لاحظنا، قامت المدينة ـ بوصفها موضوعة زمانية مكانية ـ على مفاهيم خاصة فى التعامل مع مفردات زمن مغاير للزمن الفلكى، الطبيعى، و«أماكن صناعية» مختلفة عن أماكن الريف والصحراء والسواحل . وإذا كانت هذه المفاهيم، فى تناولات الرواية الغربية، خلال تاريخها الطويل، قد تنامت وتعقدت بنمو المدينة وتعقد عالمها، من المدن القديمة إلى مدن العصور الوسيطة وحتى مدن الحداثة وما بعدها، فإن الرواية المصرية، بحكم تاريخها القريب، وبحكم تمثلها مدينة ذات طابع متفرد، لا تزال تصوغ مفاهيمها الزمانية والمكانية الخاصة، إذ لا تزال المدينة التى تتمثلها تتصل ـ فى جانب من جوانبها ـ بمعانى المدينة القديمة والوسيطة، وترتبط ـ فى جانب ثان ـ ببعض ملامح المدينة الحديثة، وتمتد ـ فى جانب ثالث ـ إلى عالم ما قبل المدينة وإلى ظاهرة «المتصل الريفى ـ الحضرى». وترتبا على هذا يتجاور ـ فى الحيز الواحد، فى بعض نماذج الرواية المصرية، أوعلى الأقل فى بعض نماذج روايات كتاب الستينيات ـ زمن المدينة وأماكنها الصناعية مع الزمن الفلكى والإيكولوجى ومع صياغات أماكن الطبيعة. ومع ذلك، يمكن، بوجه عام، ملاحظة معالم ما تشير إلى تنوع صياغات «زمكان المدينة» فى روايات كتاب الستينيات، تبعا لمدى حضور المدينة، ومدى هيمنة قطاع بعينه من قطاعاتها فى هذه الروايات.

- ٤ -

تشير الملاحظة الأولية حول «الزمكان» فى روايات كتاب الستينيات، إلى تنوع بين مسالك عدة طرقتها هذه الروايات فى تجسيد هذا المفهوم. ففى الروايات التى تتناول «المدينة النائية» من بعيد، تطل عليها أو تعرض لهيمنتها من عالم الصحراء أو الريف، نلاحظ نوعا من إطار متسع، مفتوح، رحب وفضفاض، يتم إضفاؤه على «زمكان» هذه الروايات، خلاله تقترن أماكن الريف أو الصحراء المفتوحة والممتدة بحركة ذات إيقاع بطىء غالبا(ولنلاحظ مثل هذه الأماكن فى روايات «فساد الأمكنة» لصبرى موسى أو «السنيورة» لخيرى شلبى أو «دوائر عدم الإمكان» لمجيد طوبيا، مثلا)، على عكس الروايات التى تناولت المدينة الحديثة وارتبطت بمفردات زمانية مكانية محددة، مسماة وتفصيلية وواضحة الحدود بين مفردة وأخرى، الحركة بينها عابرة وسريعة، لا تتوقف الرواية إزاءها طويلا، بل تمر عليها ـ مع الشخصيات التى تتحرك بينها ـ مرورا خاطفا تقريبا. وعلى هذا المستوى نجد مفردات مثل: الحافلات، والمصاعد، والشوارع ، والميادين، والأرصفة، والردهات ، والمحطات، والسلالم، وكلها تعبر عن «زمكان» انتقالى ، استثنائى تقريبا، وهى أماكن تستغرق الحركة بينها زمنا قصيرا ، وكلها تتردد بكثرة لافتة فى روايات انطلقت من عالم المدينة الحديثة، خصوصا روايات علاء الديب: (القاهرة) ، (الحصان الأجوف)، (زهر الليمون)، (أطفال بلا دموع) ـ وتبقى (قمر على المستنقع) استثناء إلى حد، فى هذا السياق ـ ورواية خيرى شلبى (موال البيات والنوم) ورواية صبرى موسى(حادث النصف متر) وإن كان الزمكان الذى ينطوى عليه عنوان هذه الرواية الأخيرة، بزمنه القصير ومكانه المحدود، تترتب عليه وقائع الرواية كلها.

أما فى الروايات التى تمثلت عالم المدينة الشرقية، فزمكانها يتسم

بطابع تاريخى، حيث الحضور البارز لمفردات مكانية ثابتة، قديمة غالبا، ولزمن مقترن بها يبدو ـ مثل روايات «المدينة النائية» - فضفاضا ورحبا، بعيدا عن التفتيت أو التجزىء أو الحركة السريعة، إن لم يكن زمنا جاثما بالفعل. زمكان هذه الروايات هو زمكان «القلعة» أو «المقهى» أو «الزقاق» الذى يتغير ببطء ويتسم بنوع من «المكوث» وتبدو الحركة منه إلى خارجه محدودة، وهذا واضح فى روايات مثل (الزينى بركات) لجمال الغيطانى و(قلعة الجبل) لمحمد جبريل و(مالك الحزين) لإبراهيم أصلان و(زقاق السيد البلطى) لصالح مرسى، وإن كانت رواية خيرى شلبى(وكالة عطية) ـ التى تندرج فى دائرة المدينة الشرقية أيضا ـ تمثل استثناء من هذه الناحية، فزمكانها مرتبط بصياغة احتفالية تجاوز كل حضور مرجعى، معيارى، إلى حالة خاصة، قائمة على التحولات والانقلابات الجذرية، والانتقال المفاجىء - دلاليا - من النقيض إلى النقيض، فمكانها مكان الاحتفال وزمانها زمانه.

وفى بعض الروايات التى تناولت « تغيرالمدينة» فى فترة تنتمى إلى زمن إطار بعينه، نهض الزمكان على منحى توثيقى، خلاله كان الحضور الأول ممنوحا لأمكنة مسماة ولتواريخ محددة واضحة («ذات» لصنع الله إبراهيم و«بلد المحجوب» ليوسف القعيد، خصوصا، ثم بعض «روايات الحرب»: «الرفاعى» لجمال الغيطانى، و«الحرب فى بر مصر» و«فى الأسبوع سبعة أيام» للقعيد ـ إلى حد ما)، بحيث نجد فى هذه الروايات إشارات زمكانية تتصل برصد ملامح بعينها لأماكن بعينها فى زمن بعينه، ثم تتصل برصد تغير الملامح/ الأماكن/ الزمن، فتغدو «أماكن أخرى» فى «زمن آخر»، وبذلك تتمحور هذه الروايات حول رصد لحظة تحول زمكان المدينة. وعلى مثل هذا الرصد، تتشكل تجربة «رفض» تغير المدينة ـ أو تجربة «رفض عدم تغيرها» بقدر كاف فى «روايات الحرب» ـ سواء ارتبط

هذا الرفض بنبرة من السخرية أو الرثاء، أو تصاعد إلى حد الصرخة.

وفى الروايات التى «تمثلت» المدينة تمثلا خاصا، حيث أخضعت بعدها المرجعى لحالة داخلية غالبا (حالة «السجن» فى «تلك الرائحة» لصنع الله ابراهيم و«أنتم يا من هناك» لضياء الشرقاوى و«قدر الغرف المقبضة» لعبد الحكيم قاسم، وحالة «الغضب» فى«شرق النخيل» لبهاء طاهر و«حديقة زهران» لعبد الفتاح رزق، وحالة «الكابوس» فى «اللجنة» لصنع الله ابراهيم وحالة «التجلى» فى «كتاب التجليات» للغيطانى)، أو حيث تمثلت المدينة خلال مفردة موازية، حافلة بالدلالات، هى مفردة «المرأة» («البحر ليس بملآن» لجميل عطية، و«رسالة فى الصبابة والوجد» للغيطانى).. قد اقترن الزمكان بما يدعمه من دلالات هذه الحالة/ المفردة، ففى «المدينة/ السجن» مثلا، تكتسى الإشارات إلى الزمكان سمات الحصار فى مكان بعينه، والركود فى زمن لا يكاد يتحرك. ورغم تعدد مفردات المكان ومرور الشهور والأعوام، فكل هذه المفردات تبدو استمرارا لمكان واحد، وكل هذه الأزمنة تبدو امتدادا لزمن واحد، كلاهما ثابت جاثم، وكلاهما استعادة للسجن أو تجليات له. الأمر نفسه يمكن ملاحظته فى حالات / روايات أخرى، فيتم الاحتفاء فى تجربة «المدينة/ الغضب» بالميدان والشوارع وقد ارتبطت الحركة فيهما بفوران عاصف، وبزمن استثنائى متحول يجرف أمامه كل زمن - إن صح التعبير. وفى «المدينة/ الكابوس» يتصل الزمكان بالدهاليز والممرات المعتمة الكابية، والحجرات ذات الضوء الصناعى، وبزمن يجاوز بركوده زمن السجن ويتخطى وطأته، ليصل إلى حد الاختناق. وفى «المدينة الخيالية» يمثل الزمكان تحليقا على الأزمنة والأمكنة الدنيوية إلى «البرزخ» و«البراق» و«الديوان» وتتحقق مجاوزة كل معيار زمانى مكانى أرضى، حيث يمكن قطع «الدهر» فى لحظة، و«القرن» فى ثانية واحدة، وتخطى العارض المتلاشى إلى الأبدى السرمدى. وبذلك

يشير الراوى/ المتجلى إلى رفع الحواجز «فلا زمان ولا مكان» «التجليات» (ص ٢٧) أو يؤكد: «فالزمان والمكان لا يقيداننى» (ص ٣٢٤)، أو يقول إنه يسرى فى «النور الأخضر» ليجتمع بالأشقاء فى «الديوان» بميقات الديوان ومكانه، أو ليصف كيف كان مدفوعا خارج زمنه ومكانه، ليشهد أماكن قصية فى أزمنة غابرة ليرى ما كان وما سيكون وهو «بين البينين» لا يدرى فى أيهما يعيش (ص ١٩٢).

ثانيا: «زمن المدينة»

- ١ -

تشير الملاحظات الأولية حول صياغات الزمن فى روايات كتاب الستينيات إلى تعدد وتنوع لافتين، فبعض هذه الروايات يكاد يستعيد منحى بدائيا فى التعامل مع الزمن، أو يتمثل مفاهيم «الزمن الزراعى» - إن صح التعبير. وبعض هذه الروايات يرتبط بزمن المدينة ولكن خلال تاريخها الإسلامى الوسيط خصوصا، حيث كان للدين دور بارز فى تحديد هذا الزمن. وبعض هذه الروايات ينهض على زمن مدينى مجرد، وعلى مفاهيم متقدمة - تاريخيا - فى التعامل مع الزمن، ظهرت فى الفكر والعلم الغربيين ابتداء من القرن الثامن عشر، وكان لها أثرها فى صياغة عنصر الزمن خلال آداب الغرب وفنونه الحديثة. وبذلك، فهذه الروايات تنطلق من منطلقات شتى فى التعامل مع الزمن، وتكاد تتمثل عصورا متباينة، وتجارب مختلفة، فى تصور الزمن وصياغته.

- ٢ -

احتفت الحياة البدائية ، فى تعامها مع الزمن، بالإيقاعات الطبيعية المرتبطة بتحولات الطقس وآثاره المادية، وكان هذا التعامل قرين شكل من أشكال المعرفة يميل إلى تغليب كل ما هو مجسد وملموس(١٥) . وبنمو مفهوم «العمل المنتظم» فى المجتمعات الزراعية التى جاوزت مجتمعات الالتقاط والصيد، لاحظ الإنسان الزارع «الناموس المطرد فى الحياة كلها» فاهتم بهذا الاطراد وعمل على توظيفه(١٦) ، فكانت مجتمعات الزراعة أول المجتمعات التى لاحظت دورات الفصول المتعاقبة المتكررة، والتى عرفت التقويمات الأولى المرتبطة بهذه الدورات، والمتصلة ـ من ثم ـ بالأثر المادى للطبيعة ممثلا فى تنامى المحاصيل واختلاف درجات الحرارة.. إلخ.

فى مجتمعات المدن الأولى، كما أشرنا ، بدأ تجاوز الطابع المادى فى التعامل مع الزمن ، وبدأت صياغته وتقسيم وحداته تنحوان إلى نوع من التجريد ، فكانت فكرة الأيام والأسابيع والشهور والساعات ـ والدرجات أو الدقائق فيما بعد ـ مرتبطة بنمط الحياة فى المدينة، وقد كان للديانات دور واضح فى ترسيخ هذا المنحى فى التعامل مع الزمن ، فبعض الديانات استلزم تحديد أوقات محددة لعبادات أو شعائر بعينها، فكان تخصيص «يوم» فى الأسبوع للعبادة، وكان تقسيم الوقت، فى اليوم الواحد، لأداء الصلوات.. إلخ. وقد شاع التقسيم المجرد للزمن بانتشار الدين نفسه، كما استمر هذا المنحى فى التعامل مع أجزاء اليوم، بهذا الطابع الدينى ، فى معظم مدن العصور الوسطى، فكانت ـ مثلا ـ الصلوات الإسلامية بمثابة «علامات» على أقسام اليوم، وقد وضح هذا فى معظم الكتابات التاريخية عن العصر الإسلامى الوسيط، وفى كثرة من آداب هذا العصر، وإن نازعت الإشارات إلى تحديد الوقت بمواعيد الصلوات ومسمياتها إشارات أخرى تستخدم كلمة «درجة» أو كلمة «ساعة»، فيشير ابن إياس ـ مثلا ـ

(فى القرن الرابع عشر وبداية القرن الخامس عشر الميلاديين) إلى أوقات بعينها، إشارات تستند ـ من ناحية ـ إلى مسميات الصلوات، وتنحو ـ من ناحية أخرى ـ نحو الاستخدام المجرد للزمن: «وأقاموا بالقلعة إلى **بعد العصر**» «بدائع الزهور»(١٧) الجزء الرابع ص ١١٥)، و«يقبض على من يجده **بعد العشاء**» (نفسه ، ص ٣١٤)، و«فيه ، **بعد العصر**، **قريب من المغرب**، أشيع بين الناس هروب الملك العزيز من القلعة» (نفسه، الجزء الثانى، ص ٢٠٩). هذا على مستوى ، وعلى مستوى آخر نجد إشارات مثل: «صار[السلطان الغورى] يجلس **قدر درجة** فى شباك الأشرفية حتى ينظروه [كذا] الناس» (نفسه، الجزء الرابع، ص ٣١٥) و«فتسلطن **والباقى من شروق الشمس ثلاثين** [كذا] **درجة** (نفسه ، الجزء الثانى، ص ١٩٩).

من فترة ابن إياس إلى فترة الجبرتى، أى بمرور حوالى ثلاثة قرون، ظل تجاور الاستخدامين لتحديد الزمن، مع اطراد نسبى فى استخدام كلمة «ساعة» ثم التعامل مع وحدة «الدقيقة» فى الإشارة إلى بعض الوقائع الفلكية. فعلى المستوى الأول نجد فى (عجائب الآثار..) عبارات مثل: «ثم طلب المشايخ فحضروا إليه **وقت العصر**» (الجزء السادس، ص ٣٣)، و«نودى **فى عصريته** [فى عصر ذلك اليوم] بالأمان» (نفسه ص ٦٧). وعلى المستوى الثانى نجد عبارات مثل: واستمر الحال إلى **سابع ساعة من الليل**» (نفسه ص ٢٧) و«فجلس عندهم **ساعة زمانية**» (نفسه ، ص ٢). ثم على المستوى الثانى نجد عبارات مثل: «كسفت الشمس وقت الضحوة وأظلم الجو وابتداؤه **الساعة واحدة وثمان دقائق ونصف** [كذا]» (نفسه، ص ٨٦).

هذا التجاور بين «زمن الصلوات» و«الزمن المجرد» لا يزال قائما فى حياة المدينة المصرية الراهنة. ويترتب على هذا ـ افتراضا ـ حضور هذا

التجاور فى الروايات التى تناولت هذه المدينة. وبملاحظة صياغة الزمن فى هذه الروايات، بالفعل ، نجد مثل هذا التجاور واضحا، إذ كلا هذين المستويين ماثل فى هذه الروايات، ويضاف إليهما ـ كذلك ـ مستوى يرتد إلى ما قبل التعامل المدينى مع الزمن، أو ينكص إلى المنحى الطبيعى الذى لم ينفصل بعد عن مفرات الطبيعة، كما سنرى . وبذلك، فهذه الروايات المصرية تعبر عن خصوصية ما فى تمثل عالم المدينة، تختلف عن الرواية الغربية التى تمثلت مدينة مغايرة، وإن تماس ـ مع ذلك ـ بعض روايات كتاب الستينيات مع المفاهيم المتحققة فى التعامل الفنى مع الزمن ، فى هذه الرواية الغربية.

- ٣ -

قطعت الرواية الأوروبية شوطا بعيدا فى التعامل مع الزمن، كان تعبيرا عن تغير مفاهيمه وتحول النظرة إليه ابتداء من القرن الثامن عشر وخلال التاريخ اللاحق.

فمع القرن الثامن عشر كان قد ساد منظور جديد للزمن، «يرى التاريخ بوصفه تاريخا للتقدم»[١٨]، بعيدا عن فكرة «الدورات التاريخية» التى تدعمت، فى القرون السابقة، بأفكار المسيحية. ودلل بركلى Berkely وهيوم، من فلاسفة هذا القرن الثامن عشر، على أنه « لا وجود لتجربة مباشرة فى إدراكنا للزمان، وإنما مجرد تتابع للحوادث». ورأى «كانت » الزمان ـ لا بوصفه خاصية من خصائص العالم الخارجى، ولكن بوصفه مقولة من مقولات الذهن (...) ومايز الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون Henri Bergson بين الزمان العلمى وما أسماه «الديمومة الحقة»la duré réele أو «الزمن المعاش(..) الذى هو زمان شعورى من حيث طبيعته، سلوكى(سيكولوجى) من حيث ترتيبه».[١٩] . وهكذا اصطبغت تجربة فهم

الزمن، فى العصر الغربى الحديث، ببعد ذاتى جعل هذه التجربة منحصرة فى اللحظة التى يجد فيها إنسان هذا العصر ذاته، أو مرتهنة بوعى هذا الإنسان بحاضره، «فكل شىء معاصر، متعلق بالوضع الراهن، مرتبط باللحظة الحاضرة، له دلالة وقيمة خاصة»[٢٠].

ومع مفاهيم النسبية التى طرحها اينشتين(١٨٧٩ - ١٩٥٥) فى صورتها الأولية فى العقد الأول من هذا القرن، ظهر مفهوم مغاير لمفهوم نيوتن حول زمان «موضوعى» مطلق، معيارى، موحد يشمل الكون»[٢١] . وقد كان هذا المفهوم الجديد بمثابة ثورة على الأفكار القديمة التى كانت لا تزال ترى الزمن واحدا ثابتا ومعياريا.

على مفهوم برجسون، ثم مفهوم اينشتين ، تأسست تجارب فنية وأدبية عدة، أعادت النظر فى كيفيات التعبير عن الزمن[٢٢]. فاستخدم مفهوم برجسون فى أنواع أدبية وفنية شتى، منها الرواية ، وكان من الروائيين الذين «لعبوا» بالزمن مارسيل بروست، فوكنر، چيمس چويس، فرچينيا وولف، حيث فى أغلب أعمالهم «بعث الزمن وأعيد التفكير فيه»[٢٣] . كذلك أصبحت الأحداث فى قطاع كبير من تجارب الرواية الحديثة أكثر تحررا من التتالى الزمنى، وأكثر تداخلا وتقاربا، «إذ يواجه بعضها بعضا فى ضرب من الحاضر الأبدى»[٢٤]. كما كان من آثار المفهوم الذى يرى أن «الزمن خليط فى حركة دائمة، يتغير ويراوغ دائما، ولا عمل لعقارب الساعة فيه»، ظهور تجارب مثل السيريالية التى انطلقت من فكرة سيولة الزمن وذوبانه[٢٥]، ونهوضه على بعد ذاتى، نفسى[٢٦] وعملت على أن تمسك بهذه «اللحظة الخالدة»، بتلك «الآنية والهنا». وحاول بعض الكتاب، مثل لورانس وهكسلى، تمثل تجربة التصوف من حيث التعامل مع الزمن بقدر كبير من الحرية التى تنتقل من المتغير والمتحول والعارض إلى الأبدى السرمدى[٢٧].

فصم المناخ الذى تحركت فيه الرواية الغربية الحديثة، إذن، الزمن عن

طابعه الدينى، كما جاوز مفاهيم التتابع الزمنى، والإيمان بقدرة عقارب الساعة الدقيقة وتتالى الأيام والشهور على التعبير عن واقع زمنى معيش، متحول ومتغير، تتمثله الرواية أو تعبر عنه. وأصبح الزمن، فى السرد الروائى الغربى الحديث، مفتتا مثقلا بطابع ذاتى، شخصيا تقريبا وبعيدا عن التواتر والتعاقب، كما أصبح نائيا عن صيغة الاكتمال والانغلاق التى عرفتها فنون قديمة مثل الملاحم[٢٨] . وعلى هذا، غدا على كل محاولة لتعرف صياغة الزمن، فى رواية حديثة ما، السعى إلى «رؤية الإيقاع» فى هذه الرواية بوصفه «تعديلا ذاتيا للزمن وللمعنى الداخلى»[٢٩] ، أى غدا من الضرورى الانطلاق من تحققات إبداعية فردية، متعينة، تصوغ الزمن صياغتها الخاصة، لا البدء من افتراضات قابلة للتعميم ، قائمة على مفاهيم للزمن جاهزة، معطاة سلفا.

٤ - ١

فى روايات كتاب الستينيات فى مصر، المنتمية إلى «المدينة النائية» التى تطل على المدينة - أو تطل المدينة عليها - من بعيد، يتم التعبير عن تقسيم الزمن وتحديده بطرائق متنوعة، فهناك - من ناحية - استخدام واضح للزمن الريفى، الطبيعى، الذى يستبعد زمن المدينة استبعادا تاما. وهناك - من ناحية ثانية - مراوحة بين استخدام إشارات إلى الزمن الطبيعى وأخرى إلى الزمن المدينى فى الرواية الواحدة، بما يعكس نوعا من التداخل أوالتعارض بين عالمين. وهناك - من ناحية ثالثة - تعبير عن الزمن بنزوع تجسيدى، تقييمى، يضفى على الزمن نوعا من أحكام قيمية، وينزع عنه - فى الحالتين - الطابع المجرد الموضوعى. وهناك - من ناحية رابعة - إشارات إلى الزمن تشى بما يشبه العودة إلى «أيام العرب» القديمة، حيث يتخذ بعض الوقائع المحددة، فى «أيام» بعينها، مقياسا

مفصليا للاتفاق على رصد حركة الزمن، ويتصل بهذا جنوح إلى استخدام دلالات ترتد إلى ما قبل أية معرفة أو خبرة بتقسيمات الزمن.

٤ - ٢

على مستوى استخدام الزمن الطبيعي، نلاحظ مثلا أن رواية مجيد طوبيا(دوائر عدم الإمكان) التى تمثل المدينة النائية فى جانبها الذى يرى المدينة من بعيد، تستخدم تحديدات للزمن ذات طابع ريفى خالص، وإن شابته مسحة دينية، وهذا الزمن الريفى/ الدينى يتم إضفاؤه على كل الإشارات التى تومىء إلى الزمن فى هذه الرواية، بل يتم إضفاؤه حتى على مفردة تنتمى إلى عالم المدينة، أو تصل بينه وبين عالم الريف، وهى مفردة «القطار»؛ فليس ثم ميقات محدد يستخدم فى رصد قدوم القطار إلى القرية أو ذهابه عنها، فقط يشار إلى « **قطار الظهر** » أو « **قطار العشاء**»[٣٠] (انظر الرواية ص ١٠). وهذا المنحى، الذى يفرض زمن القرية حتى على مفردات المدينة، نلاحظه أيضا فى رواية عبد الحكيم قاسم (أيام الإنسان السبعة) متعلقا بمفردة «المذياع» المدينية، إذ يتم استبعاد الصلة بين ما يبثه المذياع من مادة إعلامية وما يعتمده من زمن مجرد: « **الشمس اصفرت للمغيب وقد آن أوان** الرواية المسلسلة فى المذياع» (الرواية ص ٢٢٤). وفى رواية عبد الفتاح الجمل (الخوف) نجد هذا الاستخدام نفسه للزمن الريفى، وإن كان أكثر ارتباطا بدورتى الليل والنهار، وأكثر انفصالا عن البعد الدينى: «أما التوقيت فليس بمستغرب ، لأنه **وقت الغروب** تماما» (ص ٨)، «**ساعة الفجرية**» الناس نيام (ص ٣٧)، «يخرج (الفران) فى **ضحى القرية** إلى فرن المدينة (..) لا تقع العين عليه أبدا إلا فى الضحى» (ص ٨٥)، «**ساعة الأصيل** بداية نومه» (ص ٩١)، «**عند الغروب تماما** يلف على بابنا ويستجدى» (ص ٩١).

٤ - ٣

وعلى مستوى المراوحة بين الزمنين الريفى والمدينى، فى الرواية الواحدة، نلاحظ فى عدد من الروايات الأخرى ـ التى تندرج أيضا فى دائرة تناول «المدينة النائية» ـ استخدامات أخرى فى تحديد الزمن، بعضها ينهض على هذه المراوحة بين هذين الزمنين للتعبير عن تغير منظور الرصد داخل الراوية بين عالمى الريف والمدينة المتعارضين المتداخلين ـ فى الوقت نفسه ـ فى حيز واحد. فى رواية يوسف القعيد (أخبار عزبة المنيسى) مثلا ، يتضاد عالم أهل العزبة الريفى الخالص وعالم «صفوت المنيسى» الذى يدرس بمدينة الإسكندرية وينبهر بها، ثم يحمل ـ كما لاحظنا ـ «غوايتها» إلى العزبة. والراوى إذ يوازى بعض أهل العزبة، يستخدم إشارات زمنية ذات منحى ريفى، بينما يستخدم إشارات زمنية مدينية خلال موازاته صفوت المنيسى. على المستوى الأول نجد كثرة من عبارات مثل: «**فى لحظات العصارى**(...) والمساء لم يحل بعد » (ص ١١٥) عبد الستار فى **لحظات العصارى** من كل يوم، يصحو من نومه» (ص ١٨٠). « **بعد القيلولة** قام» (الصفحة نفسها). وعلى المستوى الثانى نجد عبارات مثل: «إنه (صفوت) يتمشى فى شوارع الاسكندرية» (..) يفكر فيها فى **جزء صغير من الثانية**.. إلخ» (ص ١٨٢) « **فى التاسعة والنصف مساء**، كان (صفوت) فى الطريق إلى منزلها» (ص ٩٤). وفى هذا المستوى الثانى نفسه، حين يصل صفوت ـ وقد اعتاد مباهج المدينة ومسراتها ـ إلى درجة هائلة من معاناة الإحساس بالملل والفراغ بالعزبة، وقد عاد إليها من الإسكندرية، سوف يقول الراوى إذ يوازيه: « فى فراغ العزبة (..) تأكد له (..) أن **فى اليوم ٢٤ ساعة كاملة، وأن فى الساعة ستين دقيقة، وفى الدقيقة ستون (كذا) ثانية** (..) وأنه فى الثانية الواحدة يمكن أن يلقى تحية المساء على أحد المارين.. إلخ» (ص ٢٠١).

هذا المنحى نفسه، الذى يتجاور فيه زمن الريف وزمن المدينة تعبيرا عن تضاد عالميهما داخل حيز واحد، نجده أيضا فى رواية حسن محسب (التفتيش) حيث يشار إلى زمن الريف مقترنا بساكنى التفتيش المزارعين («فى المساء كان نصف المزارعين فى التفتيش سجناء فى الدوار» ص ٥٢، « وقال أبو زيد : **قبل طلوع الشمس** يا زينب» ص ٥٥، وحمل (دياب) منجله وخرج **بعدالمغرب**» ص ٦٨) بينما يشار إلى زمن المدينة بموازاة شخصيتين اثنتين فحسب: الأولى شخصية الأميرة صاحبة التفتيش التى تنتمى إلى المدينة وتجسد جوعها ونهمها اللذين يفترسان التفتيش وأهله، أى منتجاته الزراعية ورجاله، بالمعنى الحرفى. والثانية شخصية «عويس» ابن المدينة الهارب من القاهرة، إلى أرض التفتيش. يشيرالراوى غير مرة، إلى أن الأميرة تنظر فى ساعتها: إذ هى مرتبطة «بمواعيد» محددة (انظر ص ٨٣) ويقول عويس مثلا: «المطر لم يكف إلا **منذ دقائق**» (ص ٨٣).

فى روايات أخرى قد يعكس هذا التجاور بين هذين الزمنين، فى الرواية الواحدة، مغزى آخر غيرالتضاد بين عالمين، إذ قد يتداخل الزمنان تعبيرا عن تفاعل نمطين من أنماط القيم، وذلك فى روايات نهضت على «المتصل الريفى الحضرى»، ولعل هذا واضح فى رواية شوقى عبد الحكيم (دم بن يعقوب) كما هو واضح أيضا فى رواية خيرى شلبى (موال البيات والنوم)، وهذه الرواية الأخيرة ترتبط بهذا المتصل، رغم أن تناولها الأساسى ينهض على تجسيد متاهة المدينة الحديثة، حيث نجد أن راويها المتكلم، «فهمى» (الذى يقول عن نفسه إنه «قروى قح حديث عهد بالمدينة» - ص ٢٢٤، تلك التى «بلا خلق ولا ضمير» ص ١١٧، والذى يؤكد بلسان آله الريفيين: « بأعماقنا جميعا عقدة الخوف من أبناء المدينة» ص ٢٣٠) يتحرك حركة الضائع الموزع داخل هذه المدينة، يحاول أن يتحقق فيها ويظل مشدودا - فى الوقت نفسه - إلى قيم عالمه الريفى القديم، فيستخدم

إشارات زمنية تعكس هذا التداخل فى عالمه، أو فى عالميه وقد أصبحا عالما واحدا. إنه مع إشاراته التى تشى بحرصه على استعياب زمن المدينة المجزأ المفتت المجرد، من مثل تأكيده تحسس ساعة يده العتيقة، بين وقت وآخر «الوحيدة التى حرصت على ألا أبيعها أو أرهنها مثلما فعلت مع أشياء أخرى» (ص ٨٤) ، أو من مثل قوله إنه ـ مثلا ـ قد اكتفى بما ناله من قسط راحة «مقداره **ثلاث أو أربع دقائق**» (ص ١٠٤) .. إلخ يستخدم ـ مع ذلك ـ إشارات أخرى تستعيد عالمه القديم الذى لم ينقطع عنه تماما، أو لم «ينفطم» عنه بعد، إذ يشير إلى مقاهى المدينة حيث المناضد المصفوفة على الأرصفة فى **ساعات العصارى** (ص ٨٩)، وإذ يقول إنه «يظل نائما **حتى الضحى**» (ص ٣٠٦).

٤ - ٤

أما على مستوى التعبير عن الزمن بمنحى تقييمى، هو امتداد لزمن سابق ـ تاريخيا ـ على زمن المدينة، فنلاحظ فى رواية أحمد الشيخ (الناس فى كفر عسكر) ـ فضلا عن زمنها الطبيعى الواضح فى تعبيرات مثل «ساعة العصر» (ص ١٤٠) ـ إشارات زمنية متصلة بالعالم الداخلى للشخصيات ، وبأحكامها القيمية التى تسوقها حول الفترة التى تعيشها، مثل «الزمن الخسيس» (ص ١٦٧) أو «الأيام الغبراء» (ص ١٧٣)، أو «الزمن العويل» (ص ٢٢٢).

٤ - ٥

وقريب من هذا المستوى، مستوى آخر يستعيد صيغة «أيام العرب» الجاهلية، حيث يتم تقطيع الزمن المستمر المتصل بالارتكاز إلى نقاط / أيام مفصلية فيه، ترتبط غالبا بوقائع استثنائية تصير هى نفسها «أياما»،

وتصبح الإشارات إلى الزمن مرتبطة بما «قبل» أو بما «بعد» هذه الأيام، نجد هذا المنحى واضحا فى رواية يوسف القعيد (الحداد)؛ فموت الحاج «منصور أبو الليل» بما يترتب عليه من «أيام الحداد» يمثل تناولا مركزيا فى زمن الرواية كله، بحيث تصبح «أيام الحداد» هذه مقياسا حاسما لتعرف ترتيب الوقائع السابقة على أيام الحداد، أو المزامنة لها، أو التالية عليها: «اليوم الثانى من **أيام الحداد الطويل**. ألقوا القبض على حسن الأعرج وزهران والرفاعى» (ص ٢٧) «يوم من **أيام الحداد**، عندما حملوا جثمانه كان الوقت ليلا» (ص ٢٩).. إلخ.

- ٥ -

بجانب هذه المستويات فى تحديد الزمن، التى تقطع قوسا يمتد من الزمن الطبيعى، إلى المراوحة بينه وبين الزمن المدينى، إلى منحى أكثر قدما منهما، وذلك فى روايات تناولت «المدينة النائية»، نلاحظ أيضا فى روايات كتاب الستينيات استخدام «أزمنة مدينية» إما متصلة بعالم المدينة فى تاريخها الوسيط أو القديم أو بعلاقاتها الحديثة.

فى روايات جمالى الغيطانى، التى ينهض بعضها على الاحتفاء بملامح المدينة الشرقية (مثل «الزينى بركات»)، أو يرصد بعضها تغيرها فى فترة بعينها(مثل «رسالة البصائر فى المصائر») أو يتمثلها بعضها تمثلا خاصا (مثل «رسالة فى الصبابة والوجد»)، تبتعث استخدامات تحديد الزمن فى المدينة الإسلامية القديمة، خلال تعبيرات تتمثل كتابات المؤرخين القدامى التى ربطت بين مسمى اليوم وموقعه فى الشهر الهجرى: «**أول الليل: الأربعاء عاشر شوال**. أخيرا هاهو..» («الزينى بركات» ص ٥٢)، أو تستخدم وحدات تقسيم زمن اليوم الواحد القائمة ـ بشكل واضح ـ على أوقات الصلوات الإسلامية الخمس، فالتقارير التى ترفع إلى «كبير

البصاصين»، فى المعتاد، عددها تقرير واحد فى كل وقت «من أوقات **الصلوات الخمس**» (الرواية نفسها، ص ٥٣)، كما قد تستخدم وحدة الساعة فى حالات استثنائية ، فعلى غيرالمعتاد يطلب كبير البصاصين نفسه أن يرتفع عدد «التقارير التى ترسل إليه (..) إلى أربعة وعشرين تقريرا، بواقع **تقرير كل ساعة**» (الرواية نفسها، الصفحة نفسها). كذلك قد تتمثل لغة المؤرخين القدامى أيضا فى الحديث عن الزمن بوجه عام : «اعلم يا أخى أن إخوانا لنا من زمن بعيد قالوا إن الزمن ينقسم إلى سنوات، سنة مضت وسنة لم تأت بعد، والسنة تنقسم إلى شهور، شهر مضى وشهر لم يأت بعد، وأن الشهر ينقسم إلى أيام.. إلخ» («رسالة فى الصبابة والوجد» ص ٥٤)، أو تتمثل لغة هؤلاء المؤرخين فى إجمالهم ملامح فترة محددة بانتهاء ما يؤطرها، مثل رصد ابن إياس المتكرر، المختزل، المعالم الأساسية لفترة حكم كل سلطان من السلاطين عقب وفاته، بما فى هذه المعالم من مظاهر سلبية أو إيجابية: «هذه السبعينيات من زماننا(..) عقد انقلاب أحوال ، وأمور غريبة، وبلايا ثقيلة، وتحولات شملت جل القوم، كذا ما تلاها» («رسالة البصائر فى المصائر» ص ٩).

- ٦ -

فى وجهة أخرى، نلاحظ سيادة زمن المدينة الخالص فى قطاع روايات كتاب الستينيات الذى ارتبط بعالم المدينة الحديثة، وأيضا فى بعض الروايات التى تمثلت المدينة تمثلا فرديا أورصدت تغيرها، حيث تسود الإشارات إلى وحدات الساعة المجردة وأجزائها فى التعبير عن تقسيم الزمن فى روايات علاء الديب (القاهرة) ، (الحصان الأجوف) ، (زهر الليمون)، (أطفال بلا دموع)، (قمر على المستنقع)، وفى رواية ضياء الشرقاوى (أنتم يا من هناك) وفى رواية صبرى موسى (حادث النصف

متر)، وأيضا فى روايات مثل (تلك الرائحة) و(اللجنة) لصنع الله إبراهيم، و(شرق النخيل) - فى جانب من جوانبها - لبهاء طاهر، و(وردية ليل) لإبراهيم أصلان.

وفضلا عن استخدام زمن المدينة، بوحداته المجزأة المجردة فى هذه الروايات، نلاحظ أيضا أن الأزمنة فيها، على تعددها ، قد تختزل فى لحظة حاضرة، هاربة وإن كانت ضاغطة ، عابرة وإن كانت تجب أزمنة ممتدة أو تجعلها تتلاشى فى سديم مبهم (راجع خصوصا روايات علاء الديب وراوية ضياء الشرقاوى). وخارج هذه اللحظة المفتوحة - مع هروبها وضغطها وعبورها - على ماض مستدعى أو زمن محتمل، بل وداخلها أيضا، لاشىء سوى المرارة والخواء واليأس والبئر التى بلا قرار والظلام المطبق والوطأة الخانقة. ولا شىء فى هذه اللحظة يجاوز طابعها الذاتى، الداخلى، الشخصى تقريبا، حتى وإن ارتهنت بموقع ما على مسار الزمن الإطار المرجعى. وسواء نهضت هذه الروايات على راو خارجى أو على صوت الشخصية المحورية التى تروى بضمير المتكلم - والمنحى الأخير هو الغالب عليها - فالزمن الحاضر يصاغ صياغة ذات طابع أحادى، نسبى، تلون هذا الحاضر بما يثقله ويجعله بطيئا، أو بما يجعله خفيفا سريعا، وبما يضعه - فى الحالتين - نائيا عن الرصد المعيارى البعيد عن رؤى وتصورات فردية بعينها. إنه زمن اغتراب الشخصيات أو خوائها، أو سجنها، أو دوارها، أو كابوسها، أو تحررها ، أو غضبها، ليس فيه بُعْد خاضع لمقياس متعارف محايد.

كذلك، فى هذه الروايات ، تعتمد - بتوسع - استخدامات علاقات ما يسمى «الترتيب» و«المدة» و«التواتر»[٣١] ، حيث يعاد النظر - أولا - فى ترتيب الوقائع فى نصوص هذه الروايات كأنما بحرص على تحطيم تسلسلها الزمنى، وحيث تفرض المونولوجات الداخلية المتقاطعة مع السرد

ـ ثانيا ـ نوعا من التفاوت المحسوب، فى أغلب هذه الروايات ، على مستوى سرعة القص، أو على مستوى العلاقة بين مدة الوقائع وطول النص، أو تختزل الأعوام الطويلة فى عبارة واحدة قصيرة، وحيث يتم ـ ثالثا ـ رصد العلاقات بين ما يتكرر حدوثه من زوايا متباينة، فقد يتم العبور على الحدث الواحد مرة واحدة، وقد يتم الإلحاح علي الواقعة القديمة فتتحول إلى «تيمة» تطارد ذاكرة الراوى فى حاضره، وقد يرصد حشد من الوقائع رصدا واحدا، سريعا لاهثا.

الزمن ، فى هذه الروايات ، زمن الشوارع الحديثة المزدحمة، الحافلة بأشكال الحركة المتعددة، لا زمن الحارات والأزقة المطمئنة الهادئة. ليس زمن الصلوات ولا زمن الزيارات المطولة المسترخية وتبادل الحديث بوصفه نوعا من المسرة، بل زمن اللهاث، والحركة الآلية الدائبة، ووسائل المواصلات المسرعة، واللقاءات التى تتم فجأة لتنتهى فجأة، إنه ـ باختصار ـ زمن المدينة الحديثة بإيقاعها الخاص، بقطع النظر عما إذا كانت صياغته فى هذه الروايات مرتبطة بأبعاد مرجعية فى المدينة التى تناولتها (وقطاع «القاهرة الحديثة» ماثل فى أغلب هذه الروايات)، أو كانت هذه الصياغة ممتدة الوشائج إلى صياغات الزمن فى الرواية الغربية الحديثة.

ثالثا: مكان المدينة

-١-

إذا نظرنا إلى المدينة بوصفها «مكانا» بالمعنى الإجمالى ، قبل أن ننظر إليها بوصفها كثرة متعددة من «مفردات مكانية»، يمكننا أن نلاحظ ـ ابتداء ـ أن هذه المدينة تمثل مرتبة متقدمة فى سلسلة «القواقع» المكانية التى رأى يورى لوتمان أنها تحيط بكل فرد، والتى يبدأ ترتيبها من جلد

الإنسان نفسه، ثم ثيابه، ثم الغرفة التى يسكنها، ثم الشقة ، ثم المبنى، ثم الحى، ثم «المدينة» (ويضع بعد «المدينة» المنطقة، ثم البلد، ثم العالم). وخلال موضعه بهذه السلسة، يعيش الإنسان - فيما يرى لوتمان - فى تذبذب متصل، بين «الرغبة فى الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى فى حركة طرد إلى الخارج، وبين الرغبة فى الانكماش والتقوقع فى حركة جذب نحو الداخل»[٣٢]. وهذا يعنى أن المدينة - التى تقع موقعا ينحو إلى التقدم نحو الخارج فى هذه السلسلة - ترتبط بالنسبة إلى الفرد بما ينأى عن حدوده اللصيقة، أو ترتبط بالآفاق التى يمكن أن يصل إليها بانطلاقه ، وهى بذلك تمثيل لا لما يملكه الإنسان، ويسيطر عليه، بل لما ينتشر فيه مع آخرين، يتحرر أو يتلاشى.

لكن المدينة، بأماكنها الجزئية أو التفصيلية المتنوعة، يمكن أن تستوعب حلقات أخرى من هذه السلسلة نفسها (الغرفة، الشقة، المبنى، الحى)، كما يمكن أن تتضمن ما يجاوز قواقع الفرد نفسه، المغلقة عليه، إلى قواقع الآخرين الخاصة بهم (أى غرف الآخرين وشققهم ومبانيهم). كذلك تنفتح المدينة على «الوطن» وعلى «العالم» - تبعا لتصنيف السلسلة نفسها - بقدر ما يتجسد فيها هذا الوطن وهذا العالم أو بقدر ما تختزلهما هى، خلال تمثيلها لهما أو خلال استحواذهما بهيمنة أو بنفوذ فيها(فالمدينة قد تختصر الوطن كله خلال النأى عنه فى «أوطان» أخرى، والعاصمة قد تستأثر بأغلب أشكال الثروة والقوة داخل الوطن الواحد)[٣٣].

المدينة، إذن، تقترن بتعقيدات شتى بوصفها موضعا على سلسلة القواقع التى رتبها لوتمان. وهى بتعقيداتها، من حيث هى معنى لمكان، ثم من حيث هى وعاء لأماكن لا حصر لها، يمكن أن تجاوز أماكن متجانسة المفردات، كالريف أو الصحراء مثلا. وبذلك يمكن أن تتخطى نصوص «روايات المدينة» - من حيث حضور المكان وصياغاته فيها - بساطة

نصوص كالحكايات مثلا، إذ قد ينهض عالم المدينة المكانى على تعارضات هائلة، بقدر ما ترتبط المفردات المكانية فى هذا العالم بدلالات متغايرة. وإذا كانت المدينة قد مثلت ـ فيما يرى لوتمان أيضا ـ صورة ترتبط بمعانى «الألفة» أو الدفء أو «الأمان»، مثلها مثل «الدار» و«الوطن»، فإن تعدد تناول المدينة روائيا، فضلا عن التركيز على بعض تفاصيلها المكانية، قد يقرنها بمعان أخرى مختلفة عن هذه المعانى.

فى روايات جمال الغيطانى(كتاب التجليات) و (رسالة فى البصائر والمصائر) مثلا ، تتصل المدينة بمعان قريبة من تلك التى توقف عندها لوتمان، وبمعنى «الانتماء» الذى يترتب على هذه المعانى. يحن، مثلا، الراوى المتكلم إلى«مدينته» التى غادرها إلى مدن أخرى، أو قل إلى «مدن الآخرين» («التجليات » و «رسالة فى الصبابة..») ويقرن هذا الخروج إلى تلك المدن بأشكال الضياع المختلفة («رسالة البصائر فى المصائر»). ولكن «المدينة» المرجعية نفسها، فى روايات مثل (الحب فى المنفى) و (البحر ليس بملآن) لبهاء طاهر وجميل عطية إبراهيم تمثل ـ من موقع المسافر عنها أيضا ـ صورة أخرى مختلفة، يصوغ ملامحها البؤس والقهر والتخلف، بحيث يلوح السفر بعيدا عنها فرارا من تعاسة كاملة.

يتصل هذا التغير فى الدلالات الخاصة بالمدينة، من ناحية، بالموقع الذى تطل منه الشخصية على هذه المدينة، وبمدى تحققها فيها، وبالتحولات التى قد تطرأ على هذه المدينة فى سياقات متباينة.. إلخ، كما يرتبط هذا التغير، من ناحية ثانية، بمثول المدينة من حيث هى موضوعة متعينة فى الرواية، أى من حيث حضورها كليا أو جزئيا، أو من حيث هى قريبة أو نائية، مرجعية أو متخيلة، فى روايات كتاب الستينيات، فضلا عن التركيز على قطاع ما من قطاعاتها التى قامت ـ كما لاحظنا ـ على تراكب هائل، وارتبط كل واحد منها بقيم خاصة.

كذلك، فإن سمة التنوع فى عالم المدينة، التى تمتد إلى مفرداتها المكانية، تجعل هذه المفردات تقع على قوس كبير يرتبط بدلالات غير متجانسة، إن لم تكن متنافرة: من أماكن قد تقترن بالمباهج والمسرات إلى أماكن تجسد العزلة والضياع، إلى أماكن تصوغ معالم «المتاهة».. إلخ. فضلا عن أن المكان الواحد قد يتم النظر إليه من مواقع متغيرة، أو يتم رصده فى أزمنة متغايرة، أو تختلف فعاليته الفنية من رواية إلى أخرى، بحيث تتخذ منه رواية محورا بنائيا فنيا وتعبر عليه رواية أخرى عبورا سريعا(لاحظ، مثلا، فعالية المقهى بوصفه مكانا مركزيا فى رواية إبراهيم أصلان «مالك الحزين»، ولاحظ اتخاذه «مكان عبور» مرتبط بمرحلة فحسب من تجربة الراوى المتكلم، فى رواية بهاء طاهر «قالت ضحى»).

بهذا المعنى، فلا حياة لمكان المدينة دون سياقه أو علاقته بالعالم الفنى فى الرواية التى تناولت هذه المدينة، وضمن هذا العالم «الشخصيات» التى قد ترى المكان بأكثر من طريقة، تبعا لتغايرها هى لا تبعا لدلالة المكان الشائعة أو المتفق عليها(لاحظ، أيضا، تباين رؤى الشخصيات للمقهى فى «مالك الحزين»). فضلا عن أن المكان قد يتغير والشخصيات قد تتغير أيضا، ومن ثم فدلالات المكان التى قد تبدو «ثابتة» فى سياق ما، يمكن ألا تكون «ثابتة» فى سياق آخر. وأخيرا، بوجه عام، فالمكان «حى بالنسبة لمن يستعمله (..) وفيما يتعلق بالمكان المجرد للمعماريين والمخططين فإن مكان الأداء الذى يحقق الحياة اليومية لمن يستعمله وهو [هو] مكان حسى متنوع، مما يعنى القول إنه مكان ذاتى»(٣٤).

-٢-

فى المدينة بوصفها كلا، تنأى علاقات المكان عن أسلوبية «الفن داخل الغرفة» التى لاحظها فيليب ستيفك فى روايات مثل روايات ريتشارد سن،

التى تتحرك - تعبيرا عن حدود عالم الطبقة الوسطى فى فترة بعينها - بين الحجرات والأسرة والسلالم والكراسى[٣٥]. وهذه الأسلوبية يمكن أن تتجاهل، فيما يرى باختين، حياة اللفظة «خارج المعمل الروائى» أى «وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية، والأزقة والمدن»[٣٦]، بما يرتبط بهذه الفضاءات من دلالات اجتماعية وغير اجتماعية تجاوز حدود المنظور الضيق إلى منظور رحب، وتتخطى علاقات الطبقة الوسطى إلى غيرها من الطبقات، وتنأى عن دائرة الفرد الواحد إلى دوائر الحشد الكبير غير المتجانس، كما أن هذه الفضاءات تتعدى الدلالات المحيطة بأماكن المعيشة الخاصة إلى الدلالات التى ترتبط بالأماكن العامة، أو تنتقل من أماكن الإقامة، المغلقة، بقيمها الخاصة فى طرح باشلار[٣٧]، إلى الأماكن المفتوحة بقيمها المغايرة. وبذلك، فحضور المدينة فى الرواية، بوجه عام، يتصل بمفاهيم الانفتاح على العالم الخارجى ، غير المحدود تقريبا، والتحرك فى أماكن ليست ملكا لفرد بعينه[٣٨]، إذ هى ملك للجميع، فهذه الأماكن - بالنسبة إلى الفرد - «أماكن له وللآخرين»، فى آن .

لكن هذه الأماكن التى تبدو ملكيتها غير مرتبطة بأحد، ومن ثم يبدو الانتماء إليها واهنا، تلوح فى روايات كتاب الستينيات التى تناولت قطاع المدينة الحديثة أكثر مما تلوح فى الروايات التى ركزت على قطاع المدينة الشرقية. ففى هذه الروايات الأولى نلاحظ أن الأماكن ترتبط - لدى الشخصيات - بوجه محايد، منفصل، بل عدائى أحيانا، بينما تمثل الأماكن (الحارات والأزقة والأحياء) فى الروايات الثانية، امتدادا لمعنى «البيت الخاص»[٣٩] الذى تكثفه دلالات الانتماء، والإحاطة ، والامتلاك، والقربى أو التقارب، والتعارف الحميم.

تقدم رواية علاء الديب (زهر الليمون) نموذجا لهذين النوعين من الدلالات، فالمسيرى - الشخصية المحورية بالرواية - خلال حركته بأماكن

متنوعة من مدينة القاهرة، التى يزورها قادما من السويس، يجسد ثنائية واضحة بين نوعين من الأماكن، أماكن كثيرة تطرده تقريبا، لا ينتمى إليها ولا تنتمى إليه، تقع فى شوارع المدينة الحديثة وميادينها و«باراتها» ومقاهيها، وأماكن قليلة تحنو عليه، ويشعر فيها بالاطمئنان والانتماء إذ تستقبله بترحاب وألفة، تقع فى حى الحسين التاريخى القديم، وأسفل «القلعة»، بالإضافة إلى بيت صديقيه الوحيدين بالمدينة كلها(ويقع فى حى «زينهم»). وهذا المثال، من رواية واحدة، يمتد ليصبح فارقا بين أماكن روايات كتاب الستينيات التى تناولت قطاع المدينة الحديثة وأماكن رواياتها التى احتفت بقطاعها الشرقى. فأماكن القطاع الحديث تقترن دائما باللامبالاة والانفصال وعدم الانتماء وأحيانا بالشراسة والعدوانية (وهذا وضح فى جل روايات علاء الديب، وفى وصف الميدان فى رواية جميل عطية إبراهيم «النزول إلى البحر»، وفى رواية خيرى شلبى «موال البيات والنوم»). بينما تقترن أماكن القطاع الشرقى بقيم نقيضة، قوامها التعاطف والمشاركة والانتماء والحنو (وهذا جلى فى «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان، ومعظم روايات جمال الغيطانى، و«زقاق السيد البلطى» لصالح مرسى).

-٣-

وفى وصف هذه الأماكن المتباينة، بعلاقاتها المختلفة، فى روايات كتاب الستينيات، نلاحظ مراوحة بين منحيين: منحى يمثل امتدادا لتجارب «رواية الريف» القديمة، التى كانت تجد جمالا معطى، جاهزا، مستقلا بحد ذاته، متحققا فى تناول «المشهد الطبيعى» بحيث يمكن التوقف عنده ووصفه لأنه «يستحق الوصف». وهذا المنحى يتمثل فى عدد محدود من الروايات (مثل رواية خيرى شلبى «وكالة عطية» وراوية صالح مرسى

«زقاق السيد البلطى» ورواية محمد جلال «عطفة خوخة» وكلها تنتمى إلى تناولات المدينة الشرقية)، وإن كانت هذه الروايات تستبدل بالمشهد الطبيعى أماكن المدينة. ومنحى آخر يرصد أماكن المدينة - إذ يرصدها - من منظور متنقل بانتقالات الشخصيات ، عابر بعبورها على هذه الأماكن، متغير بتغير عالمها الداخلى، جزئى ونسبى فى كل الأحوال ، ولا وجود مستقلا له بعيدا عن الشخصية. فى هذا المنحى الأخير تمثُّل واضح، فى كثير من الأحيان، للغة السينما البصرية التى «تجعل من المدة الزمنية بعدا من أبعاد المكان»(٤٠) وتتيح إمكانات شتى لتفتيت المكان الكلى والانتقال بين جزئياته. وهذه اللغة البصرية ليست محايدة تماما كما يبدو، فهذا الرصد البصرى يمكن أن يقوم على «وجهة نظر» خاصة تتحقق - فى لغة السينما ولغة الرواية، معا - خلال «اختيار» اللقطات، وزوايا النظر إليها، والإيقاع الخاص برصدها(٤١)..إلخ (لاحظ، مثلا، «وردية ليل» لإبراهيم أصلان»). كما أن هذا الرصد البصرى يتباين خلال مسارات متنوعة، أهمها مساران رئيسيان: إما «تحقيق المكان» بخلق أبعاد تركيبية جديدة له، ذات طابع اختزالى، تعبيرى فى النهاية (وهذا واضح فى رواية ضياء الشرقاوى «أنتم يا من هناك»)، وإما «صياغة» هذه الأبعاد للمكان عن طريق «التجول البصرى» فى مكان معطى، له أبعاده الفيزيقية والمنطقية المتعارفة (وهذا واضح فى رواية صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة» ورواية خيرى شلبى «موال البيات والنوم» حيث حضور مسميات أماكن مرجعية بالمدينة، ولكن خلال نوع خاص من الحركة بينها). والروايات التى تنهض على المسار الأول تقترب مما سماه المنظرون الألمان Raum، وعنوا به «الفضاء الدلالى الذى تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات فى الرواية»، بينما تقترب الروايات التى ترتبط بالمسار الثانى مما سموه Lokal وقصدوا به المكان المحدد الذى يمكن أن تضبطه الإشارات الاختبارية

كالمقاييس والأعداد.. إلخ[٤٢].

كذلك، قريبا من هذه المستويات التى تتمثل خلالها لغة الرواية لغة السينما فى التعامل مع المكان ، نلاحظ نوعا من «المونتاج المكانى» الذى يعتمد « طريقة قطع المناظر والمواقف وتغيرها بسرعة من مكان لآخر مع بقاء الزمان ثابتا إلى حد ما »[٤٣] . وهذا النوع من التعامل مع المكان ـ الذى يرتبط بحركة سريعة ـ واضح فى عدد من الروايات التى تتناول «المدينة الحديثة» (ومنها روايات علاء الديب جميعا فيما عدا «قمر على المستنقع»)، وأيضا فى بعض الروايات التى ترصد بعض أماكن المدينة من منظور «عين» تتحرك مع وسيلة انتقال سريعة (من ذلك رصد الراوى المتكلم فى رواية يوسف القعيد «بلد المحبوب» بعض أماكن المدينة، إذ ينتقل بينها مستقلا تاكسيا ـ راجع الفصل الأول من الرواية ـ وبعض مشاهد المدينة التى يرصدها الراوى المتكلم خلال نافذة «المترو» الذى يتحرك به فى رواية صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة»).

ـ ٤ ـ

يستدعى تعدد مفردات أماكن المدينة ـ تعددا هائلا ـ تنوع إمكانات تصنيف هذه المفردات، بالطبع. فعناصر الحياة الحضرية، أو ما يسمى «المناطق الطبيعية المدينية»[٤٤] : الشوارع ، الميادين، العمارات، الأندية، أماكن العمل من «مكاتب» وغيرها ، المستشفيات، الفنادق، أقسام الشرطة، المقاهى ، المتاحف، «مواقف» المواصلات العامة، مبانى الصحف الكبرى.. إلخ، من الكثرة بحيث يصعب حصرها ، كما يصعب إدراجها ضمن تصنيف دلالى واحد. كذلك تتخذ هذه الأماكن أكثر من ملمح تبعا لتغير وتيرة الحركة بالمدينة وتبعا لاقترابها من مركز المدينة أو نأيها عنه، فبعض هذه الأماكن يحفل بالحركة والضجيج أثناء النهار وجزء من الليل، بينما ـ

بانتهاء «مواعيد العمل» ـ يكتسى ملامح أخرى، تشارف ملامح الخلاء أو القفر، وهذا ما لاحظناه بوضوح فى رواية إبراهيم أصلان (وردية ليل)(٤٥).

لا يقف بمناوأة هذه المفردات المكانية ـ من حيث هى «أماكن صناعية» ـ سوى «الحديقة العامة» التى تمثل ـ ظاهريا ـ ما يشبه «منطقة محررة» داخل المدينة، ترتد بعالمها الحضرى إلى عالم الطبيعة. ولكن خارج هذا المستوى الظاهرى، تظل هذه الحديقة، خصوصا على مستوى تصميمها، تعكس نوعا من هيمنة الإنسان على الطبيعة، وبالتالى نوعا من مجاوزة العلاقة الفطرية بها(٤٦). وخارج هذه الحديقة (وحضورها ضئيل على أية حال، فى روايات كتاب الستينيات، فضلا عن أن هذا الحضور يقرنها بأثر تاريخى، هو – مثلا – قلعة صلاح الدين الأيوبى، فى رواية علاء الديب «زهر الليمون») تظل مفردات المدينة المكانية ساحة هائلة تغذى ـ فى قسمها الحديث ـ الاغتراب والخواء والإبهام والإحساس بالمتاهة، وتشى ـ فى قسمها الشرقى ـ بنوع من علاقات ذات صبغة جمعية، فيها ترتبط «الجماعة» بـ «مكانها» الثابت الحميم، ولكنها ـ فى الحالتين ـ تمنح إمكانات كبيرة لـ «المشهد» الروائى الذى يتعامل معها.

قد تتحرك الرواية حركة دائبة بين هذه المفردات المكانية، كما قد تتوقف عند واحدة منها فحسب. على المستوى الأول نجد ، مثلا ، رواية خيرى شلبى (موال البيات والنوم) التى تمثل فيها هذه المفردات أبعاد «المتاهة» التى يتخبط فيها الراوى المتكلم، إذ يجتاز المدينة كلها، من أقصاها إلى أقصاها، مرات متكررة، من «أمعاء حى الجمالية العتيق» (ص ٣٤٢) إلى المقابر، إلى الحارات الخلفية، إلى «جحور الليل فى قلب وسط المدينة» (ص ١٤١)، وبذلك تقطع الرواية اتجاهات المدينة جميعا، وتجسد لهاث الراوى المتكلم بين مفرداتها المكانية المتنوعة، من داخل بيت

من بيوتها (الفصل الثانى«مدافعة» ص ١٥) إلى شوارع واحدة من ضواحيها(الفصل الثالث «رقائق ثلج أسود» ص ٢١) إلى قلب المدينة أو مركزها (الفصل الرابع «الأقفال» ص ٢٩) إلى حواريها بأحيائها التاريخية (الفصل السادس«اللبن الفائر » ص ٣٥) إلى العالم الخلفى لبناياتها الضخمة، السلالم والردهات و«البسطات» والمصاعد (الفصل التاسع «انعتاق القمر» ص ٧٧) إلى المقاهى القريبة من قلبها التجارى (الفصل الحادى عشر«المشاءون» ص ١٣٥) إلى عالم «المكاتب» فيها (الفصل الثانى عشر «الهديم» ص ١٧٣) إلى بعض شققها (الفصل الثالث عشر«خبز البغايا» ص ٤٢٣) إلى ناد - أو شبه ناد - مرتبط بمبنى الإذاعة فيها (الفصل الخامس عشر «سلاسل فى الرقاب» ص ٣٥٩) إلى داخل «أتوبيس» يتحرك بشوارعها (الفصل السادس عشر «فض اشتباك الجفون» ص ٤٢٥). وقريبا من هذا المستوى، نجد رواية صبرى موسى (حادث النصف متر) التى ترتكز على مفردة واحدة - الغرفة - ولكن خلال «أحياء» عدة بالمدينة، وشقق ومبان مختلفة، فى هذه الأحياء.

أما على مستوى توقف الرواية عند مفردة مكانية أساسية، واتخاذها بؤرة للبناء الفنى كله، فنلاحظ «المقهى» فى رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين) والمكتب الحكومى فى روايته (وردية ليل)، والشقة الحديثة فى رواية ضياء الشرقاوى(مأساة العصر الجميل)، و«العمارة» فى روايته (أنتم يا من هناك)، و«الوكالة» فى رواية خيرى شلبى (وكالة عطية)، والزقاق فى رواية صالح مرسى(زقاق السيد البلطى)، وكلها مفردات تمثل محاور بنائية فى هذه الأعمال، تبدأ الروايات منها وتنتهى إليها، وتشعر فيها بمعانى «الدفء» و«الألفة» و«الانتماء»، فتكاد - بذلك - تضفى عليها المعنى الكلى للبيت، والمدينة، والوطن كله.

هوامش

(١) خلدون الشمعة:(المنهج والمصطلح - مداخل إلى أدب الحداثة) سبق ذكره، ص ص ١٩٥، ١٩٦.

(٢) والتر آلن (الرواية الإنجليزية) ت. صفوت عزيز جرجس، مراجعة د. مرسى سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٦.

(٣) انظر مقال كولن ولسن «الزمان نهبا للفوضى» فى (فكرة الزمان عبر التاريخ) سبق ذكره، ص ١٣١٣.

(٤) راجع: روبرت همفرى (تيار الوعى فى الرواية الحديثة) ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمود الربيعى، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٥، ص٦(المقدمة)

(٥) انظر: (الرواية المغربية أسئلة الحداثة) سبق ذكره، مقال محمد أقضاض ، ص ٢٢٧.

(٦) راجع: تزفيتان تودوروف(باختين: المبدأ الحوارى) سبق ذكره، ص ١٠٠.

(٧) انظر: هنرى لوفيفر(اللسان والمجتمع) سبق ذكره، ص ٢٢٦.

(٨) انظر:(مدخل إلى ما بعد الحداثة) إعداد وترجمة أحمد حسان، سبق ذكره، ص ٧٩.

(٩) راجع: يورى لوتمان «مشكلة المكان الفنى» تقديم وترجمة د. سيزا قاسم، مجلة «ألف» العدد ٦، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ربيع ١٩٨٦. ص ٧٩(المقدمة) وأيضا: يورى لوتمان «بنية النص السردى» ت. عبد النبى أصطيف مجلة «فصول» مجلد ١١ عدد ٤ شتاء ١٩٩٤، ص ٥٦.

(١٠) انظر: روبرت همفرى :(تيار الوعى فى ألرواية لحديثة) سبق ذكره، ص ض ٧١، ٧٢.

وأيضا: مارسيل مارتن : (اللغة السينمائية) سبق ذكره صفحات : ٢٢٨، ٢٣٠، ٢٣٨.

(١١) راجع: محمد برادة «الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين» سبق ذكره، ص ٢٢. وأيضا: شعيب حليفى «مكونات السرد الفانتاستيكى»، «فصول» مجلد ١٢ عدد ١ ربيع ١٩٩٣ ص ٨٦.

(١٢) راجع: (فكرة الزمان عبرالتاريخ) سبق ذكره، ص ٢١٦.

(١٣) راجع: (فكرة الزمان عبر التاريخ) سبق ذكره ص ٤٨.

(١٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(١٥) راجع : تودوروف (باختين: المبدأ الحوارى) سبق ذكره، ص ١٧٩.

(١٦) انظر: د. شكرى محمد عياد(البطل فى الأدب والأساطير) سبق ذكره ص ١٢٩.

(١٧) نشير هنا إلى هذا الكتاب وإلى كتاب الجبرتى داخل المتن، لقصر الاستشهادات وكثرتها، والكتابان سبق ذكرهما.

(١٨) افظر: (فكرة الزمان عبرالتاريخ) سبق ذكره، ص ٢٧.

(١٩) المرجع السابق، ص ص٤٦، ٤٧.

(٢٠) راجع: أرنولد هاوزر (الفن والمجتمع عبر التاريخ) سبق ذكره، الجزء الثانى ، ص ٤٩٠.

(٢١) انظر: ب. س. ديفيز (المفهوم الحديث للمكان والزمان) الألف كتاب الثانى ٢٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٤١ وما بعدها.

(٢٢) راجع: ڤالنتينا إيفا شيفا(الثورة التكنولوجية والأدب) ت. عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٣٤ وما بعدها.

(٢٣) انظر: ألبيريس (تاريخ الرواية الحديثة) ت . چورچ سالم، منشورات عويدات، بيروت ، ١٩٦٧، ص ص ١٨٩: ١٩٢.

(٢٤) راجع: چان ريكاردو (قضايا الرواية الحديثة) سبق ذكره، ص ٧٣.

(٢٥) انظر: د. طه محمود طه (القصة فى الأدب الانجليزى) سبق ذكره، ص ١٦١.

(٢٦) راجع: چون كوين (اللغة العليا - النظرية الشعرية) ترجمة وتقديم د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٧٥.

(٢٧) انظر: د. طه محمود طه (القصة فى الأدب الانجليزى) سبق ذكره، ص ١٦٨.

(٢٨) راجع: حسن بحراوى (بنية الشكل الروائى) المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٠٩.

(٢٩) راجع: (حاضر النقد الأدبى - مقالات فى طبيعة الأدب) ، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمود الربيعى، ط. ثانية، دارالمعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٣٨.

(٣٠) التشديد فى هذا النص، وفى كل النصوص المستشهد بها فى هذا الباب من الباحث.

(٣١) انظر: يمنى العيد (تقنيات السرد الروائى) دار الفارابى، بيروت، ١٩٩٠، ص ٧٣ وما بعدها.

(٣٢) يورى لوتمان «المكان ودلالاته» سبق ذكره، (ص ٨٠ من التقديم).

(٣٣) يورى لوتمان « المكان ودلالاته» المرجع السابق، ص ١٠١ .

(٣٤) انظر: إديث كيرزويل (عصر البنيوية) سبق ذكره، ص ٨٩.

(٣٥) راجع: (الرواية اليوم) إعداد مالكوم برادبرى، سبق ذكره، ص ١٧٣.

(٣٦) راجع : ميخائيل باختين (الخطاب الروائى) سبق ذكره، ص ٣٥.

(٣٧) انظر كتابه: (جماليات المكان) ت . غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط، ثانية، بيروت ١٩٨٤، ص ١٨٣ وما بعدها. وأيضا: «جماليات المكان» ت . غلب هلسا، مجلة «الأقلام» العدد ١٠ بغداد ١٩٧٩ ص ٥٨.

(٣٨) راجع تقسيم الأماكن، طبقا لمول وروميير، حسب السلطة التى تخضع لها(عندى، عند الآخرين، الأماكن العامة، المكان اللامتناهى) فى تقديم د. سيزا قاسم «مشكلة المكان الفنى» سبق ذكره، ص ص ٨١، ٨٢.

(٣٩) راجع: غاستون باشلار «جماليات المكان» مجلة «الأقلام» سبق ذكره.

(٤٠) راجع: مارسيل مارتن (اللغة السينمائية) سبق ذكره، ص ٢٢٥.

(٤١) راجع: چورج سادول (تاريخ السينما فى العالم) ٧ ت. د. ابراهيم الكيلانى، فايز كم نقش، منشورات عويدات ، بيروت، ١٩٧٨، ص ٢٨٩ وما بعدها.

(٤٢) انظر: حسن بحراوى (بنية الشكل الروائى) سبق ذكره، ص ٢٦.

(٤٣) راجع: د. طه محمود طه (القصة فى الأدب الانجليزى) سبق ذكره، ص ٢٠٩.

(٤٤) راجع: د. السيد الحسينى(المدينة ـ دراسة فى علم الاجتماع الحضرى) سبق ذكره، ص ص ١٢٥، ١٢٦، وكلمة «الطبيعية» لا تتصل هنا بالطبيعة.

(٤٥) يلاحظ د. محمد أبو العطا منحى موازيا لتناول المدينة وقد أصبحت نهبا للفراغ فى عدد من الروايات الإسبانية. راجع: «وزمن الرواية الإسبانية أيضا»، مجلة «فصول» مجلد ١١ عدد ٤ شتاء ١٩٩٣، ص ٩.

(٤٦) ترتبط هذه الهيمنة أساسا بالخط المحورى الذى يقسم هذه الحديقة. انظر : د. عبد الحميد عبد الواحد(مقدمة فى تخطيط وتصمم المناطق الخضراء وفراغات البيئة العامة فى المدن) دار غريب، القاهرة، ١٩٨٨ ص ص ٨٠، ٨١.

الفصل الثانى
شخصيات المدينة وحواراتها

أولا : الشخصيات

-١-

أثرت المدينة فى صياغة شخصيات روايات كتاب الستينيات، كما لاحظنا، على أكثر من مستوى. وتفاوت تأثيرها ، تفاوتا لافتا، خلال الكيفيات التى يتحقق بها وعى هذه الشخصيات وتطرح بها حواراتها . فمن ناحية، تباينت الصلات بين هذه الشخصيات، من تعارفها وترابطها فى روايات تطل على المدينة من بعيد، إلى بقاء شىء من هذا التعارف والترابط فى الروايات التى انطلقت من «المدينة الشرقية» إلى تلاشى هذا التعارف وتمزق هذا الترابط فى الروايات التى نهضت على تناول «المدينة الحديثة» وفى بعض الروايات التى رصدت «تغير» المدينة أو تمثلتها. ومن ناحية ثانية، تراوح الرصد الفنى لهذه الشخصيات، من السعى إلى تأكيد ملامح مكتملة لها (أيضا فى روايات «المدينة النائية» و «المدينة الشرقية»)، إلى اختزال ملامح هذه الشخصيات وإضفاء غلالة من الإبهام عليها(فى الروايات التى اندرجت ، خصوصا ، تحت عناوين «الإبهام الحضرى» و«الكابوس» وإلى حد ما «الخواء»). ومن ناحية ثالثة، تباين وعى هذه الشخصيات بالمدينة تباينا كبيرا، وتراوحت رؤاها لها تراوحا جعل صور

المدينة تتحرك حركة مراوغة، بين النقيض والنقيض.. وسوف نلاحظ أن حوارات الشخصيات تأثرت، كذلك، بمدى حضور المدينة، والقطاع الذى تم تناوله منها.

-٢-

المدينة، بوجه عام، أى بمعانيها وسماتها المجردة، بعيدا عن خصوصيتها، لها سطوة واضحة على علاقات ساكنيها، وقد لاحظنا أن المدن القديمة نفسها قد قامت، فيما قامت ، على قطع أواصر القربى بين الشخصيات.

فى المدن الحديثة تفاقم هذا المنحى، فكان من أثر التصنيع على المدينة الحديثة تلاشى «أسرة الجيلين» المتمركزة حول الأب، ومن ثم تناقص عدد أفراد «الأسرة المدينية» فضلا عن ضعف الروابط بين أفرادها. وعوضا عن «البيت الكبير» التقليدى، الذى كان - وربما لا يزال - وحدة أساسية فى الريف، وفى مدن ما قبل التصنيع، أصبحت الوحدات الجديدة، ممثلة فى «شقق» محدودة المساحة والسكان، هى الأظهر والأوضح فى المدن الجديدة، والأكثر دلالة على ما آل إليه المجتمع الصناعى من تفكك اجتماعى(١).

هذا «التغير» الذى كان خالصا ومتبلورا فى مدن الغرب الصناعى، امتد إلى المدن الشرقية بدرجة ما، لا إلى حد يسمح بأن تستبدل المدن الشرقية بعلاقاتها القديمة علاقات جديدة مغايرة، وإنما بقدر يسمح بتفاعل هذين النوعين من العلاقات، القائمة والوافدة، ومن ثم يسمح بتغير الأولى تغيرا جزئيا. فالأسرة الشرقية الموسعة، انقسمت وتجزأت إلى حد كبير فى مدن القرن العشرين، مما أدى إلى تحطيم نسبى لتماسكها القديم، وتقويض واضح لسلطة كبار السن فيها، ولكن «بقيت الأسرة

المشتركة فى بعض الحالات بعد الانتقال إلى المدن»[٢].

المدينة أيضا ، بغض النظر عن تعيناتها أو درجة حضور معانيها المجردة فى التجليات المختلفة لها، ترتبط بتعايش حشد من الشخصيات لا مثيل له فى أى تجمع عمرانى آخر، وقد يترتب على هذا نوع من نفى «الشخصية» أو ذوبانها فى الحشد. والمدينة كلما اقتربت من معانيها الحديثة، ازداد فيها غياب ملامح الشخصية وتحولها إلى ما يعرف بـ «الإنسان الرقم» الذى نهضت على تناوله ـ فيما نهضت ـ تجربة «الرواية الفرنسية الجديدة» . كذلك تستدعى المدينة، بوجه عام ثم فى تجلياتها الحديثة خصوصا ، عمليات معقدة «من تحررية واغتراب»، وهى عمليات لا يمكن تجنبها ولا إنكار «القوة الحضرية» التى فرضتها وتفرضها بشكل من أشكال «الإثارة والتحدى».

والخصائص المتعارفة، التى التصقت دائما بالمجتمع الحضرى، تصب فى قطاع كبير منها باتجاه صياغة ملامح جديدة لساكنى المدينة، سواء كان ذلك قائما على الاستجابة لهذه الخصائص ، أو على رفضها، أوعلى الحلم بمجاوزتها فى «مدن خلت من قبح التصنيع الرأسمالى»[٣]. وعلى كل حال، فقد فقد ساكن المدينة ذلك الشعور القديم الذى كان يجعل الإنسان قبل المدينى «يحس أن لهذا العالم حياة تنتظم كل ما فيه من أشياء، وهو بين هذه الأشياء»[٤]، ولم يعد بإمكان الروائى ـ الذى يكتب الآن عن المدينة ـ أن يتجاهل ميسمها الواضح على شخصياته، كما لم يعد بمستطاعه اللجوء إلى الحل القديم، الذى كان يتيح للكاتب الرومانتيكى الاكتفاء بأن «يصب اللعنات» على عالم المدينة وحسب[٥] ، أى لم يعد بمقدور الكاتب الروائى المعاصر أن «يتصور شخصياته بريئة من أدواء العصر»[٦]، بما فى هذا العصر من تعقيدات وتناقضات تكاد المدينة ـ باتساع عالمها، وتشابكه ـ أن تكون وعاء نموذجيا لها.

-٣-

تباعد أغلب الشخصيات الروائية، في الرواية الغربية الحديثة خلال هذا القرن، عن التماسك القديم الذى كان - إلى حد ما - من ملامح شخصيات الرواية حتى القرن الماضى، وغدا على الرواية التى التصقت تاريخيا بكونها «فنا اجتماعيا» يجاوز حدود الفرد الواحد إلى جماعات كبرى أو صغرى[٧] أن تعبر - فيما تعبر - عن فقدان الروابط فى مجتمع المدن الحديثة بوصفه حشودا من «أناس لا يعرف بعضهم بعضا». ومن هنا أصبح «زحام الغرباء» موضوعا من الموضوعات الأثيرة فى الكتابة الروائية الغربية المعاصرة، كما أصبحت موضوعات مترتبة على علاقات المدينة الحديثة - مثل «الجريمة الحضرية»، «حيوية المدينة وتنوعها ونشاطها الحر»[٨] - جزءا من هذه الكتابة. و«زحام الغرباء» هذا، القائم على تجاور عدد هائل من شخصيات لا صلة حميمة أو حقيقية بينها، كان من الأسباب التى أدت إلى تحول المغامرة الروائية فى القرن العشرين إلى «مغامرة داخلية»[٩] خلالها يجوب الروائى الدهاليز المعتمة للفرد الإنسانى الواحد، أويعيد تناول اختبار «الفرد والجماعة» - القديم جدا، قدم الجماعات الإنسانية الأولى - من منظور معقد، متأثر بتعقد العلاقات داخل المدينة الحديثة.

لقد أصبح إنسان المدينة يتفتح وعيه ويستيقظ «محاطا بوعى الآخرين»[١٠]، ولكن - غالبا - بنوع من التضاد معهم، أو - على الأقل - بقدر من الانفصال عنهم. ومن ثم ، غدا قطاع كبير فى روايات المدينة الحديثة قائما على شخصيات غائمة الملامح، منغلقة على عالمها الداخلى، بحيث كادت الشخصية أن تصبح « لا شخصية» إذ ينأى صائغها الروائى عن تحويل «الفرد الإنسانى» إلى «نموذج إنسانى»[١١] ، وبحيث اقترب عدد كبير من شخصيات هذه المدينة الحديثة من ملامح «الشخصية الإشكالية» التى

تنعكس بداخلها معانى الصدام والتمزق والتأزم فى عالم المدينة غير المتجانس، متنافر القيم.

- ٤ -

هذه الملامح، الخاصة بشخصيات المدينة الحديثة الغريبة، حاضرة - على مستوى ما - فى عدد من روايات كتاب الستينيات ركز على قطاع المدينة الحديثة . بينما فى الروايات التى تناولت المدينة من بعيد، أو التى ركزت على قطاعها الشرقى، لاتزال الشخصيات تتشبث - بهذه الدرجة أو تلك - بقيم المجتمع المتماسك القديم. وبين المنحيين تقع الروايات التى انتمت إلى«المتصل الريفى الحضرى».

ففى تناول «المدينة النائية» نجد أن روايات مثل (السنيورة) لخيرى شلبى، و (الخوف) لعبد الفتاح الجمل، و(ليلة القبض على فاطمة) لسكينة فؤاد - وهى تمثل ، على التوالى، «المدينة خارج المدينة» و«تضاد المدينة/ الريف» و«اقتراب المدينة» - تصاغ الشخصيات جميعا - فيما عدا تلك الموضوعة موضع «استبعاد» أو «اختبار» - صياغة جمعية، تقارب بينها وبين الشخصية الواحدة (مثلا يقول والد الراوى/ الراوية فى «ليلة القبض على فاطمة» : فى مدننا الصغيرة نحن أقارب بلا نسب ولا عروق ولا دم» - ص ٧٦)، وبذلك تتحدث الشخصية المفردة بلسان الجمع. وتقع فى هذه الروايات ، وطأة متساوية على الشخصيات جميعا، فضلا عن أن معظم هذه الشخصيات مسمى (مثلا فى «السنيورة» الشخصية الوحيدة غير المسماة لا تنتمى إلى القرية بل إلى المدينة، وهى شخصية «الرجل النيابة» - انظر ص ٣٩). والأمر نفسه قائم فى روايات مثل : (وكالة عطية) لخيرى شلبى و (زقاق السيد البلطى) لصالح مرسى و (مالك الحزين) لابراهيم أصلان، وكلها تنتمى إلى تناول «المدينة الشرقية»، حيث

الشخصيات فى هذه الروايات متقاربة، متعارفة، تعكس بترابطها بقاء شىء من علاقات التعارف ومن الأواصر الممتدة إلى زمن «العشيرة/ الحارة» أو «القبيلة / الخطة» فى المدينة القديمة والوسيطة.

أما فى روايات علاء الديب، من (القاهرة) إلى (قمر على المستنقع)، وفى رواية ضياء الشرقاوى (أنتم يا من هناك). فنلاحظ أن الشخصيات - جميعا فى رواية الشرقاوى، والمحورية فى روايات الديب - المغتربة عن نفسها وعمن حولها وعما حولها ، وقد انهار «الوجود الأصيل لها»[١٢] ، تكاد صياغتها تقارب حدود «البطل الدرامى» الذى يمثل تعبيرا فنيا عن «الفرد وسط دوامة الصراعات مع القوى المحيطة به»[١٣] ، كما تشارف تخوم الصيغة الوجودية التى تجعل وجود الذات ووجود الأشياء يبدو بلا مبرر أو سبب كاف»[١٤] ، والتى خلالها يعادى الفرد مجتمع الحشد Mass Society أو طابور النمل البشرى[١٥]. فضلا عن أن صياغة هذه الشخصيات تدعم فكرة أن المدينة الحديثة بجمودها الآلى تخلق لا منتمين أكثر من أى وقت مضى[١٦]. والعلاقات بين هذه الشخصيات، بعضها وبعض، تجعلها تكاد تحتل الموضع الأسفل فى سلم العلاقات أو الحوافز الذى اقترحه تودوروف للشخصيات القصصية والروائية[١٧]، فهى إذ تفقد معانى «الرغبة» - وشكلها الأبرز هو الحب - و«التواصل» و «المشاركة»، وكلها معان أو حوافز إيجابية، فإنها ترتبط بمعان أو حوافز من قبيل «الإعاقة» و «الكراهية» (لاحظ - خصوصا - شخصيات روايتى الديب «أطفال بلا دموع» و«قمر على المستنقع»)، بما يجعلها غير قادرة على التحقق العاطفى، أو إقامة صداقات حقيقية، أو البوح للآخر بأسرارها الداخلية، أو مساعدة الآخرين أوتلقى العون منهم..إلخ.

فى (دم ابن يعقوب) لشوقى عبد الحكيم - التى تجسد «المتصل الريفى الحضرى» - نلاحظ أن الشخصيات تنوس بين هذين المنحيين، الترابط

والعلاقات الحميمة، من جهة، والاغتراب والانفصال عن الآخرين، من جهة أخرى. وبعض شخصيات الرواية، كما لاحظنا، قد نزح من قرى نائية إلى تلك المدينة الصغيرة، فأصبح جزءا من عالمها كما أصبحت جزءا من عالمه، وغدا على هؤلاء - الذين لم يعودوا قادرين على الاندماج مع عالم قراهم البعيدة، كما لاحظنا أيضا - أن «يتكيفوا» وحياتهم القائمة بالمدينة الصغيرة، وبات لزاما عليهم أن يبحثوا فيها عن «ترابط» جديد مع شخصيات جديدة (لاحظ علاقات الشخصيات فى «حى الغوازى»)، وإن حلم بعضهم بالمدينة الكبيرة التى يقود محض تخيلها إلى معاناة الدوار!.

- ٥ -

فى عدد من الروايات التى عبرت عن «تغير المدينة» إشارات شتى إلى اقتراب عالم المدينة الحديثة من عالم المدينة الشرقية، أو اقتحامه إياه (راجع خصوصا الروايات التى تناولت تغيرات السبعينيات: «ذات» لصنع الله إبراهيم، «بلد المحبوب» ليوسف القعيد، «رسالة البصائر فى المصائر» لجمال الغيطانى). والملاحظ إزاء هذه الشخصيات، التى تقدم هذه الروايات مرثية لتحولها المفاجىء أو رصدا ساخرا موثقا له، أن أغلبها «يتحول» لا باتجاه فقدان الترابط والتواصل الإنسانى فحسب، وإنما أيضا باتجاه المزاحمة والتنافس الذى يصل إلى حد افتراس الآخرين، فأغلب شخوص (ذات) مثلا يعميها ذلك «التطلع إلى ارتقاء مزيد من الخطوات فى السلم الاجتماعى باقتناء السلع الترفيهية لحقبة الانفتاح»[١٨] أيا كانت الأنقاض - من القيم ، والأشياء، والناس - التى يتم الصعود فوقها فى سبيل هذا التطلع. وهكذا فى (ذات) ، كما فى (بلد المحبوب) و(رسالة البصائر فى المصائر) ، تختفى من علاقات الشخصيات قيم التبارى الخلاق، لتصعد قيمة «أنا» أو «الآخرين» وهكذا - فى هذه الروايات

الثـلاث ـ تتـوارى، (مـع الصـلات الحـمـيـمـة التى تمزقت بين النـاس ومـع «المبادىء التى انحطت وقد كانت سامية فى وقت ما) معالم المدينة الشرقية «الجميلة» نفسها.

ثانيا: الحوار

- ١ -

تتعلق الحـوارات بالشـخـصـيات ولكنها، فى الوقت نفسـه، تجاوز هذه الشخصيات إلى ما هو خارجها، إلى سياق «خارج ـ نصى يفرض شروطا مـحددة للتداول»[١٩]. وهذه المجاوزة ، بالطبع، تستدعى استحضار عالم يمكن أن ينم عن المدينة أو عن غيرها، كما يمكن أن يفصح ـ إذا ما نم عن المدينة ـ عن خصوصية ما لهذه المدينة كلها، أو عن ملامح قطاع ما بعينه من قطاعاتها. فـالقول الحوارى الملفوظ «يخـرج من موقف (مـعيش) ذى طبيـعة خـارج لفظية»[٢٠] ويتواشـج وعلاقات تتـخطى العبـارات الحـوارية نفسها، كما تتخطى المتحاورين، ليتصل بالدائرة الواسعة التى يتم فيها التفاعل اللفظى كله. وإذا كان التفاعل اللفظى يشكل «الواقعة الأساسية للسان»، فإن هذه الواقعة «ظاهرة مجتمعية» أساسا، وليست ـ بحال ـ محض نظام مجرد، متعال على التعين، لصيغ داخلية معزولة[٢١]. فكل حوار تشارك فيه شخصيتان على الأقل، وهذا يعنى أن لسياق هذا الحوار بعدا اجتماعيا، فالشخصيتان هنا تعنيان «مجتمعا مصغرا»[٢٢]، وفى هذا المجتمع المصغر، ومنه، تطل إحالة أو أكثر إلى ما هو خارجه، أو تطل خيوط تمتد إلى دائرة أكبر يمكن أن تتخطى هذا المجتمع المصغر، لتصل ـ أو لا تصل ـ بينه وبين عالم المدينة.

- ٢ -

تأسيسا على هذا الارتباط المفترض بين الحوار وسياقه الخارجي، وعلى هذه الوشائج الممكنة بينه وبين عالم المدينة، نلاحظ أن روايات كتاب الستينيات عكست ـ على مستويات عدة ـ صلات بينها وبين درجات متباينة لحضور المدينة، وبينها وبين صور عدة للمدينة.

فى رواية صبرى موسى(فساد الأمكنة) التى رأت المدينة من بعيد، وجسدت السعى إلى الهرب من شرورها واللواذ بنقاء العالم الصحراوى، نلاحظ أن مساحة كبيرة من الحوارات تتمثل عالم الصحراء لا عالم المدينة ، حيث التقشف والعرى والاختزال والنأى عن كل زخرف أو استطراد... كلها سمات أساسية فى هذه الحوارات أو فى حيز كبير منها. «نيكولا» و «أوشيك» مثلا، اللذان انتميا إلى الصحراء بطريقتين مختلفتين، فحاول الأول أن يصبح هو نفسه صخرة من صخورها، فى مرحلة اكتمال رفضه للمدن، وتشكل الثانى خلال حياته كلها عبر مفردات الصحراء، فلم يعد يرى سواها، يتحاوران بعبارات محددة، تجمع ـ فى صياغة فريدة ـ بين التحديد، والاختزال (الذى يلوح خلال قصر هذه العبارات) والتكرار (الذى يبدو كأنه تعبير عن رتابة عالم الصحراء نفسه):

« ثم يقعيان على الأرض متواجهين:

ـ كيف الحال؟

ـ رايجين (رائقين)

ـ لعل ما فى عوجه؟

ـ ما فى عوجه. وإنتو؟

ـ رايجين.

ـ ما فى عوجه؟

ـ ما فى عوجه» (ص ٨٤).

في رواية يوسف القعيد (الحرب فى بر مصر) يطل «وعيان» أو «منطقان» مختلفان، يعبران عن اختلاف عالمى المدينة والريف، خلال حوار واحد يدور بين «الضابط» المنتمى إلى المدينة، المتمثل معاييرها ومقاييسها المحددة و«الفلاح» الذى يتمثل معايير ومقاييس أخرى، ذات طابع فضفاض. يسأل الضابط الفلاح عن المسافة بين «المزلقان» و «القرية»: « - هل المسافة بعيدة؟» فيرد الفلاح - بمقاييسه: « - بسيطة». ولكن هذه البساطة، بمقاييس الفلاح الرحبة، سوف تتكشف عن وجه آخر: إذ يسأل الضابط - بمقاييسه أيضا: « - كم كيلو ؟ » فيرد الفلاح بمنطق آخر:

« - ساعتان مشيا على الأقدام» (ص ١٢١)

وبجانب حضور «منطقين» مختلفين فى مضمون حوار واحد برواية واحدة، يعكسان شكلين من أشكال الوعى، فهناك اختلافات بين «صياغات» الحوار من حيث انتمائها إلى الريف أوالمدينة. وعلى هذا المستوى نلاحظ أن الحوارات التى ترتبط بعالم الريف تنهض على نوع من «الفائض اللفظى»[٢٣]، إذ تشيع فى هذه الحوارات كثرة من مفردات أو عبارات زائدة تبدو بلا وظيفة واضحة فى «توصيل» المعنى، مرتبطة بنوع من «الأداء» - بالمفهوم الخاص بالراوى الشعبى - ولعلها تتصل كذلك بالطابع الفضفاض الذى أشرنا إليه، الذى يعكس الإحساس الريفى بالزمن. ففى حوارات رواية (الناس فى كفر عسكر) لأحمد الشيخ، مثلا، تتردد كثرة من مفردات وعبارات يمكن حذفها: « ما تآخذنيش **يعنى**، ما أنت عارف» (ص ٥٣)، « **طيب** على الحرام من دينى، أبويا **الله يرحمه**، قال لى إنه اشترى عشرين فدان بور من واحد تركى **بزعبوط وبردعه نص عمر**.. وبعينى دى **اللى ح ياكلها الدود** شافه بيبيع غيط بحاله بشوال تمر» (ص ١٧٣). والمنحى نفسه نجده واضحا فى رواية يوسف القعيد(أخبار عزبة المنيسى) : «سليمة **إن شاء الله** يا حضرة الباشكاتب»

(ص٣٤)، ـ طيب سلامو عليكو بقى» (ص ٣٤). كذلك نلاحظ استمرار هذا المنحى فى الحوارات التى تناولت عالم المدينة الشرقية. أما فى الحوارات التى ارتبطت بعالم المدينة الحديثة، فالحوارات ـ فضلا عن الغياب النسبى لظاهرة «الفائض اللفظى» عنها ـ تأخذ منحى آخر، خلاله قد يتخطى الحوار الواحد كونه حوارا قائما على التفاعل بين طرفين، ليصبح محض تجاور بين صوتين مختلفين، أو على ما يشبه «مونولوجين» منفصلين، كل منهما قائم على ما يسميه باختين «الحبكة الداخلية للحوار»، دون سعى أحدهما إلى التفاعل مع الطرف الآخر المجاور (وقد لاحظنا ذلك واضحا فى رواية ضياء الشرقاوى « أنتم يا من هناك» التى عبرت عن «الإبهام الحضرى» فى المدينة الحديثة، وأيضا روايته «مأساة العصر الجميل» التى «تمثلت» المدينة بوصفها سجنا).

يتصل بهذا المنحى، أن رواية مثل (وردية ليل) لإبراهيم أصلان، التى جسدت المدينة الخالية، الساجية تقريبا، قامت على حوار يتمثل ـ من ناحية ـ عالم شخصياتها الخاص، من العاملين فى مكتب تلغراف، الذين اعتادوا أن يفهموا الكلمات على أنها «نقود»، وعلى أن يختزلوا العبارات إلى أقصى حد ممكن، بحيث أصبحت حواراتهم هم أنفسهم جزءا من الاختزال الذى اعتادوه: « ـ فى كام زكى؟» (بمعنى: ما رقم هذا البيت فى شارع زكى؟)، كما يجسد هذا الحوار، فى هذه الرواية ـ من ناحية ثانية ـ ما يشبه «الخلاصات» المصفاة من كل تشوش، تعبيرا عن حالة الهدوء الليلى البعيد عن ضجيج النهار، والمجاوز ـ من ثم ـ كل حاجة إلى الشروح وأشكال التأكيد ومراعاة تجنب سوء الفهم.. إلخ. كأن هذا الحوار، فى هذه الرواية، بهذا المعنى ، هو محصلة للتواصل الليلى الهادىء الهامس، فى المدينة الخالية التى نأت عن كل صخب.

هوامش

(١) راجع : د. محمد زغلول سلام(دراسات فى القصة العربية الحديثة ـ أصولها ، اتجاهاتها، أعلامها) منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٣، ص ٥٢.

(٢) انظر: (تاريخ البشرية) الجزء الثانى(تطور المجتمعات) مجموعة مؤلفين، إعداد اللجنة الدولية بإشراف اليونسكو ترجمة د. عثمان نوية وآخرين، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٥٥.

(٣) انظر: د. فؤاد زكريا(هربرت ماركوز) سبق ذكره، ص ٧٩.

(٤) راجع: د. شكرى محمد عياد (البطل فى الأدب والأساطير) سبق ذكره، ص ٨٠.

(٥) المرجع السابق، ص ١٦٤.

(٦) راجع: د. محمد زغلول سلام (دراسات فى القصة العربية) سبق ذكره، ص ٥٠.

(٧) راجع: د. زكريا ابراهيم (مشكلة الفن) سبق ذكره، ص ١٣٩.

(٨) انظر: (الحداثة وما بعد الحداثة) إعداد وتقديم بيتر بروكر، سبق ذكره، ص ص ١٣٩: ١٤١.

(٩) انظر : ر . مـ . ألبيريس (الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين) ت . جورج طرابيشى، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٥، ص ٨٤.

(١٠) راجع: تودوروف (باختين : المبدأ الحوارى) سبق ذكره، ص ٢١٥.

(١١) انظر: د. عبد المنعم تليمة (مقدمة فى نظرية الأدب) سبق ذكره، ص ٧٨.

(١٢) انظر: د. عبد المنعم تليمة، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٣) راجع : فاروق خورشيد، د. محمود ذهنى (فن كتابة السيرة الشعبية) مطبوعات الجمعية الأدبية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٦١، ص ٢٢.

(١٤) راجع: حسن حماد(الإنسان وحيدا) سبق ذكره، ص ٥٦.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٣٦، وانظر أيضا ص ١٣٤.

(١٦) انظر: كولن ولسن(فن الرواية) ترجمة وتقديم محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٧٢.

(١٧) حيث اختزل العلاقات المتعددة بين الشخصيات فى ثلاثة حوافز إيجابية وثلاثة أخرى سلبية، انظر : د. يمنى العيد (تقنيات السرد الروائى)، سبق ذكره، ص ٥١ وما بعدها.

(١٨)د. لطيفة الزيات (أضواء ـ مقالات نقدية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٥٥.

(١٩) راجع : (الرواية المغربية ـ أسئلة الحداثة)، سبق ذكره، ص ١١٤.

(٢٠) انظر: ميخائيل باختين «القول فى الحياة والقول فى الشعر» فى (مداخل الشعر ـ ثلاث دراسات) باختين، لوتمان، كوندراتوف، ت. د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوى، سلسلة

«آفاق» للترجمة، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مايو ١٩٩٦، ص ٢٩.

(٢١) ميخائيل باختين : (الماركسية وفلسفة اللغة) ت. محمد البكرى ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ١٢٩.

(٢٢) راجع: تودوروف (باختين: المبدأ الحوارى)، سبق ذكره، ص ١٠٨.

(٢٣) يلاحظ، فى الفروق بين الريف والحضر، أن «أهل الريف (..) أكثر ميلا للإسهاب فى الحديث عن أهل المدينة لكثرة وقت الفراغ لديهم».

انظر : د. حسين الحاج حسن (علم الاجتماع الأدبى)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٥٥.

وقد أنجز الأستاذ محمد الرخاوى رسالة ماجستير، بقسم علم النفس بكلية الآداب جامعة القاهرة، عن ظاهرة «الفائض اللفظى» تحت عنوان «الفائض اللفظى فى الكلام الشفاهى وعلاقته بكل من القدرات الإبداعية وبعض سمات الشخصية»، وإن ركزت مجالها الميدانى فى كلام أهل مدينة القاهرة (نوقشت عام ١٩٩٤).

الفصل الثالث
راوى المدينة وسردها

أولا : الراوى

-١-

فى روايات كتاب الستينيات يتنوع الراوى تنوعا لافتا، أولا ـ على مستوى الحضور والغياب، بين كونه «أنا متكلم» محددا بعينه وبين كونه راويا مجردا، محايدا أو غير محايد . وثانيا ـ على مستوى الأحادية والتعدد، بين اعتماد راو واحد فى الرواية الواحدة أو استخدام أكثر من راو فيها . وثالثا ـ على مستوى نزوع الراوى الفردى أو الجمعى، من حيث هو واحد مفرد، أو متحدث بلسان الجماعة متمثل لعالمها . ورابعا ـ على مستوى كلية معرفة الراوى ونسبيتها، بين كونه راويا عليما، محيطا بالشخصيات جميعا، وبالأزمنة والأمكنة جميعا.. إلخ، وبين كونه يرصد العالم من منظور بعينه لا يخرج عنه أبدا، ولا يومىء إلى إدراك ما يتخطى الحدود التى يستطيع أن يراها أو يدركها، ويتصل بهذا ثبات الراوى فى موقع بعينه أو تنقله بموازاة أكثر من شخصية فى الرواية الواحدة. وخامسا ـ على مستوى علاقة الراوى بالمدينة/ الريف، بمنحى واضح ومباشر(فالمستويات السابقة قد تومىء إلى هذه العلاقة بطرائق خفية) بين كونه يسوق ـ صراحة أو ضمنا ـ أحكاما قيمية ما تعبر عن انتماء ما إلى

القرية أو المدينة، أو تشى بالتعاطف مع واحدة منهما، أو تفصح عن تمثل ما لعالم المدينة الشرقية بموروثها المتراكب أو لعالم المدينة الحديثة بما يستدعيه من صياغات خاصة.. إلخ. وتأسيسا على هذا التنوع ، فى صور الراوى، ونزوعاته، ومواقعه ، وانتماءاته، تتغير الزوايا التى تتناول خلالها الرواية عالم المدينة، والنقاط والمواقع التى تطل منها عليها، والرؤى التى تجسدها لها، والجوانب التى تراها فيها.. إلخ، ويتغير تأثير المدينة فى صياغة الصور المتباينة لهذا الراوى، أيضا.

٢-١-١

أولا، على مستوى غياب الراوى وحضوره، من حيث هو راو مجرد أو ضمير «أنا متكلم»، ليس هناك الكثير مما يمكن استنتاجه بشأن علاقة الراوى بالمدينة، فالراوى الغائب والراوى الحاضر كلاهما يتناوب أغلب نتاج روايات الستينيات التى رصدناها ، بقطاعاتها أو دوائرها المتعددة، من روايات «المدينة النائية» إلى روايات «المدينة فى المدينة» إلى الروايات التى قامت على نوع من رصد «تغير المدينة» أو نوع من «تمثلها». لكن، يمكن التماس بعض ملامح علاقة الراوى، غائبا أو حاضرا، بالمدينة فى بعد آخر يتصل بالآصرة التى تربط صوته بصوت المؤلف، تبعا لتمييز واين بوث بين «المؤلف الضمنى» أو ذات المؤلف الثانية Implied Author والراوى غيرالمعلن Undamatised Narrator من ناحية ثانية، والراوى المعلن Dramatised Narrator من ناحية ثالثة، حيث يصبح فى هذا التصنيف الراوى المعلن ـ المستوى الثالث ـ شخصية معلنة فى الرواية، تفصح عن ذاتها ـ رغم أن الرواية المكتوبة بهذا الضمير تشير، بالطبع إلى «أنا خيالية»[١] ـ باستخدام ضمير المتكلم أحيانا، وباسم المؤلف المتعين أحيانا أخرى[٢]، مما قد يومىء إلى نوع من الحياد أو عدم الحياد إزاء

عالم المدينة، أو يعبر عن الانتماء إليها. فعلاقة الراوى بما يروى تجعله إما يحلل الأحداث من داخلها، أو يراقبها من الخارج[٣]، وهو - فى الحالتين، خلال هذا التحليل أوعبر هذه المراقبة - يشير إلى مسافة ما، أو ينفى مسافة ما، بينه وبين ما يرويه، ويتصل من ثم بنبرة - يمكن استنتاجها، من إشارات مضمرة، أو يمكن ملاحظتها بوضوح - تسم صوته الذى يروى به: نبرة من التعاطف، أو الرفض، أو النأى، أو الحكم القيمى بالإيجاب أوالسلب، أو السعى إلى إرجاء الحكم، من التسليم، أو الشك، أو الانبهار، أوالضيق.. إلخ، وهذه النبرة - التى يمكن أن تصل بين هذا «الصوت» وعالم المدينة - يمكن أن تسهم، بدورها، فى تقديم ملمح يساعد على تعرف الرواية بالمدينة.

٢-١-٢

الراوى المحايد، الساعى إلى النأى عن كل حكم قيمى، حاضر بوضوح فى روايات ينتمى أغلبها إلى قطاع المدينة الحديثة، وإلى القطاع الذى يرصد تغير المدينة. هو بارز، مثلا، فى (أنتم يا من هناك) لضياء الشرقاوى و (وردية ليل) لإبراهيم أصلان (وإن كان فى هذه الرواية الأخيرة يترك دوره فى بعض فصول الرواية لتقوم شخصية محورية بدور الراوى). فى الروايتين يحرص الراوى على ألا يدين عالم المدينة أو يمجده، فقط يرصده رصدا فى مشهد يكاد يكون بصريا[٤]، نابذا من لغة هذا الرصد «الذاكرة الخاصة بالاستعمال والعادة»[٥]، ومبتعدا عن عقد أية مقارنة بين جزئيات هذا المشهد. فى مواجهة هذه الصيغة لهذا الراوى، أى على الضفة الأخرى التى يرتبط فيها الراوى بمستوى أبرز للحضور، يصل إلى حد تضمينه «روايته» أحكاما قيمية واضحة عن العالم، يقع - فى نطاق «المدينة الحديثة» أيضا - رواة واضحون من حيث هم شخصيات متعينة

فى روايات مثل (حادث النصف متر) لصبرى موسى، و (زهر الليمون) و(أطفال بلا دموع) و (قمر على المستنقع) لعلاء الديب ، كما يقع - فى نطاق «المدينة الشرقية» - رواة غير محايدين أيضا ، أكثر عددا: (وكالة عطية) لخيرى شلبى، و (زقاق السيد البلطى) لصالح مرسى ، و(الزينى بركات) لجمال الغيطانى، و (قلعة الجبل) لمحمد جبريل، كذلك يبرز هؤلاء الرواة غير المحايدين فى روايات تناولت «المدينة النائية»: (دوائر عدم الإمكان) لمجيد طوبيا، (الأسوار) لمحمد جبريل، (الخوف) لعبد الفتاح الجمل. كأن «توزيع» هذا الراوى، من حيث حياده أو عدم حياده، على روايات كتاب الستينيات، يومىء إلى أن المدينة الحديثة تفرض - إلى حد - نوعا من الراوى المحايد، الذى يرصد عالم المدينة من داخلها، منقادا لما تسوق إليه من وعى يكتفى بالمراقبة والمشاهدة ويرجىء الحكم. وإذا تخلى هذا الراوى عن حياده (مثلما هى الحال فى «حادث النصف متر» وروايات علاء الديب التى أشرنا إليها قبل قليل)، فإنما يكون هذا جزءا من كون هذا الراوى شخصية تتأثر بعالم المدينة، بما تتيحه من تحرر - (حادث النصف متر) - أو تعانى وطأة عالمها الخاوى - (روايات الديب). بينما تفرض المدينة الشرقية، كما يفرض العالم غير المدينى، الريفى وغير الريفى، رواة ينتمون إلى هذا العالم، ويشيرون إلى المدينة النائية دون أى حرص على أية نبرة من نبرات الحياد.

٢-١-٣

يتصل بهذا المستوى، أيضا، حضور المؤلف فى الرواية، أو اقتراب صوت الراوى من صوت المؤلف أو اتحاده به، ونلاحظ هذا فى بعض روايات يوسف القعيد، خصوصا(يحدث فى مصر الآن) و(فى الأسبوع سبعة أيام)، وفى بعض روايات جمال الغيطانى، خصوصا (كتاب

التجليات) و(رسالة البصائر فى المصائر). فى (يحدث فى مصر الآن) مثلا، حرص على الإشارة إلى المؤلف، المسمى، يوسف القعيد نفسه (يقول هذا«المؤلف» مثلا، إن ناقدا سوف يقول عن هذه الرواية: «إن رؤيا (كذا) يوسف القعيد زيفت الواقع..» إلخ ـ انظر ص ١٧٣)، وفى (كتاب التجليات) يقول الراوى: «أنا جمال ..» (ص ٧٩٤) ويشير إلى عمله/ عمل المؤلف (انظر ص ١٤) وينص على اسم والده «أحمد الغيطانى» (ص٤٤).

فى مثل هذا المنحى، تصبح نبرة الراوى الذى يهجو المدينة أو يفصح عن حنينه إلى عالمها الشرقى، مستندة إلى ما يدعمها من صوت الكاتب نفسه، موصولة ـ من ثم ـ ببعد ما مرجعى، يصوغه حضور «المؤلف» الذى يحاول أن يضفى مصداقا ما على رفض المدينة أو هجائها، أو على تمجيد ملامحها القديمة الجميلة التى تتوارى مع الاستسلام لتغير أوتشوه ما، فى زمن مرجعى بعينه.

٢-٢

وثانيا، على مستوى أحاديةُ الراوى أو تعدده فى الرواية الواحدة، نلاحظ أن تعدد الراوى ـ بمعنى قيام رواة متعددين برواية فصول/ روايات عدة فى الرواية، وهو ملمح يمكن أن يكون استجابة لعالم المدينة المتنوع الذى يحتفى بتعدد وجهات النظر وتعايشها معا ـ قد وضح فى عدد محدود من روايات كتاب الستينيات: (السنيورة) لخيرى شلبى، و(الحرب فى بر مصر) و(أخبار عزبة المنيسى) ليوسف القعيد، و ـ إلى حد ما ـ (وردية ليل) لإبراهيم أصلان.

كأن تعدد الراوى، بهذا الحجم المحدود، فى روايات كتاب الستينيات، يشير إلى أن تمثل عالم المدينة المرتبط بقدر كبير من التنوع لم يتحقق ـ من هذه الناحية ـ تحققا موازيا على المستوى الفنى، فضلا عن أن هذا

التحقق يرتبط بنوع من المفارقة، فأغلب هذه الروايات انطلق من عالم الريف ولكن بوعى مدينى (مثل روايات القعيد) وواحدة منها ـ (السنيورة) ـ جسدت الانتماء إلى عالم الريف، فى مواجهة المدينة التى تستنزفه إلى حد الافتراس، ولكن بوعى مدينى أيضا، أما الرواية الأخيرة (وردية ليل) فلم يتحقق فيها هذا التعدد تحققا كاملا، فقط تبادل الراوى دوره مع شخصية محورية بها، فى فصول محدودة بالرواية.

٢-٣

وثالثا، على مستوى نزوع الراوى الذى قد يراوح بين منحى فردى وآخر جمعى، أي بين ارتباطه بصوت مفرد محدد لايبرحه وتمثله لجماعة ما ، كبيرة أو صغيرة، يتحدث بلسانها، نلاحظ أن المنحى الأول من هذين المنحيين يتحقق فى الروايات التى ركزت على تناول المدينة ـ شرقية أو حديثة، أو متغيرة ـ من داخلها، أو تمثلت المدينة من داخلها أيضا بينما المنحى الثانى يلوح فى عدد محدود من الروايات التى ارتبطت بموقع ينتمى إلى عالم الريف، أو رصدت تضاده مع عالم المدينة، حتى لو كان الراوى ـ فى هذه الرواية الأخيرة أو بعضها ـ ينطلق من وعى مدينى.

فى رواية (فى الأسبوع سبعة أيام) ليوسف القعيد، مثلا، يقول الراوى: «وفى **قريتنا** أغنية قديمة تقول كلماتها ..» (ص ١٧)، وفى (السنيورة) لخيرى شلبى يقول «مختار» راوى الفصل الأول من الرواية: «كان الباشخولى(..) الذى نراه فى **بلدنا** يضرب الناس.. إلخ» (ص ١٨). وهذا المنحى الجمعى، فى صياغة الراوى بروايتين تنطلقان من عالم الريف على مستوى التناول، يومىء إلى أن هذا الريف يتضمن «جماعة» ما يمكن التحدث بلسانها، بينما المدينة بزحامها الذى يجمع آحادا منفصلين، وبحشودها غير المتعارفة، ليس فيها «جماعة» ما يمكن أن تجد راويا

يتحدث بضميرها، وبذلك يمكن لراو أن يقول: «قريتنا» أو «بلدنا» ولا يمكن لراو أن يقول: «مدينتنا» (وإن كان يمكن القول «مدينتى» أو«قاهرتى» فى تمثل عالم المدينة الشرقية فى بعض أعمال الغيطانى).

٢-٤-١

وفيما يختص ، رابعا ، بصياغة الراوى من حيث كلية معرفته أو نسبيتها، نلاحظ أن الاقتراب من عالم المدينة الحديثة يقترن بالاقتراب من البعد النسبى فى صياغة معرفة الراوى، بعلاقة طردية واضحة.

فالراوى نسبى المعرفة أبرز حضورا فى روايات مثل (أنتم يا من هناك) لضياء الشرقاوى - وأيضا روايته (مأساة العصر الجميل)، ورواية (وردية ليل) لإبراهيم أصلان، وروايتى صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة) و(اللجنة) اللتين تمثلتا المدينة بوصفها سجنا و كابوسا، وكذلك فى روايتى بهاء طاهر(قالت ضحى) و(الحب فى المنفى) اللتين تناولتا علاقة مدينة الشرق بمدينة الغرب.

فى (وردية ليل) مثلا، تفرض نسبية معرفة الراوى نوعا من استبعاد ما لا يراه، ونفى كل ما لا يرتبط بالنقطة التى يطل منها على «المشهد». من هنا، كما لاحظنا فى تناول هذه الرواية، يرصد هذا الراوى - إذ يوازى شخصية من الشخصيات - المشهد المعتاد، المألوف بالنسبة إليه وإلى الشخصية التى يوازيها، رصدا جديدا فى كل مرة يطل خلالها على المشهد من زاوية جديدة، ومن هنا يتخذ «النوافذ» المختلفة - مثلا - تكأة فنية لتجسيد الزوايا المتعددة للمشهد الواحد، فيرصد من كل نافذة ما لا يراه من أخرى. الأمر نفسه، تقريبا، قائم فى (أنتم يا من هناك) حيث يصبح «منظور» الراوى للمشهد «منظورا هندسيا» بالمعنى الحرفى. إن الراوى، إذ يطل مثلا من نافذة مرتفعة بالعمارة على الحديقة بأسفلها

يحرص على أن يرصد الجالسين بالحديقة خلال ما يراه منهم فحسب، مختزلا هؤلاء الجالسين في مجض «عدد من الرؤوس» التي تتحرك: «يرى بعض الرؤوس تنفلت من ناحية باب الحديقة إلى الداخل، بعضها يتجه نحو المنضدة (..) وتبدأ الرؤوس حول المنضدة تتفرق (..) واتجه رأسان ، منهما الصغير الأسود، نحو باب الحديقة.. إلخ» («أنتم يا من هناك» ص ١٥٥).

٢-٤-٢

يتصل بهذا المستوى الأخير تنقل المواقع التي يوازي فيها الراوي الشخصيات المختلفة، وإذا استبعدنا - تبعا لتقسيم بويون[٦] أشكال علاقة الراوي بالشخصية - المستوى الذي يعرف فيه الراوي القدر نفسه من المعلومات الذي تعرف الشخصية (رواية «الراوي / الشخصية») إذ إن هذا المستوى ماثل في أغلب روايات كتاب الستينيات التي تناولت المدينة من زوايا متعددة، فضلا عن أن الراوي في هذا المستوى قد يتخذ مواقف متباينة من حيث علاقته القيمية بالمدينة، كما لاحظنا، فإنه يتبقى لنا - من تقسيم بويون - المستوى الذي يعرف فيه الراوي أكثر مما تعرف الشخصية، والمستوى الذي يعرف فيه أقل مما تعرف الشخصية (والمستوى الأخير جزئي، لايسم رواية بكاملها ، وإنما يتعلق فحسب ببعض جزئياتها، ويمكن - هنا ، في هذا السياق - عدم التوقف عنده أيضا).

على مستوى الراوي الذي يعرف أكثر مما تعرف الشخصية، نلاحظ تعدد المواقع التي يتخذها هذا الراوي، من رواية يوازي فيها شخصية واحدة (مثل «فساد الأمكنة» لصبري موسى)[٧] ، إلى رواية يمنح فيها الحيز الأكبر لموازاته لشخصية واحدة، وينتقل في حدود ضيقة إلى موازاة

شخصيات أخرى(مثل «ذات» لصنع الله إبراهيم) إلى رواية يوازى فيها أكثر من شخصية (مثل «مأساة العصر الجميل» لضياء الشرقاوى).

والراوى بهذه الروايات، إذ يوازى شخصية واحدة، فإنما يعمل على إبراز موقفها من المدينة، وهذا واضح تماما فى (فساد الأمكنة) ثم واضح إلى حد كبير فى (ذات)، بينما عندما يوازى أكثر من شخصية يحرص على حضور متكافىء لأكثر من موقف من المدينة، أو يحرص على أن يصوغ هذا الموقف بوصفه محصلة لرؤى شخصيات عدة، دون إبراز رؤية أكثر من الأخرى، وهذا قائم فى (مأساة العصر الجميل).

ففى (فساد الأمكنة) تعمل موازاة الراوى لشخصية نيكولا على تأكيد وجهة نظر هذه الشخصية إزاء شرور المدن، بحيث تبدو هذه الشرور الوجه الوحيد المرئى لهذه المدن القادرة على أن تقتحم كل حلم بفردوس مأمول فى عالم قصى. وفى (ذات) إذ يجاوز الراوى شخصية «ذات» إلى شخصيات أخرى، يتجاور موقف «ذات» الرافض تغيرات المدينة - ثم المستسلم لها، إلى حد، فيما بعد - مع مواقف أخرى ترى فى هذا التغير فرصا متاحة يمكن اقتناصها، بالاندماج فى «مشاريع» تنهض على هذا التغير(وهذا واضح خلال موازاة الراوى شخصية «عبد المجيد»). أما فى (مأساة العصر الجميل)، فتلوح الوجوه المتعارضة للشىء الواحد بقدر أكبر من المفارقة، وبما لا يغلب وجها على وجه آخر. فموازاة الراوى المحايدة للشخصيات الثلاث بالرواية تجعل كل شخصية منها تحتفظ بمبرراتها وفهمها وقيمها، كأنما فى «جب» مغلق، ومن ثم لاتتفاعل واحدة منها مع الشخصيتين الأخريين وإن تجاورت معهما فى حيز مكانى واحد. وخلال هذا الرصد المحايد، والموازاة المتكافئة، يصاغ «الاستخلاص» الأخير، بالانتهاء من قراءة الرواية، حول المدينة التى باتت كابوسا جاثما.

٢ - ٥

وخامسا ، على مستوى تنوع انتماء الراوى بين اتجاهات شتى فى روايات كتاب الستينيات، نلاحظ اتجاها ينطلق من رفض المدينة، يرتبط - غالبا - بعالم الريف الذى يوضع فى تضاد واضح معها، ويتمثل ذلك فى رواة روايات مثل (الخوف) لعبد الفتاح الجمل، و(دوائر عدم الإمكان) لجيد طوبيا، و(الحداد) و(أخبار عزبة المنيسى) ليوسف القعيد . ثم نلاحظ اتجاها ثانيا يجسد - بموازاة شخصيات عدة أو شخصية واحدة، أو خلال تمثل الراوى فى شخصية بعينها - الضياع فى عالم المدينة الحديثة، إما بتجسيد الفراغ والخواء والاغتراب فى عالمها (روايات علاء الديب)، أو معاناة الدوار فى متاهتها المتشعبة (رواية خيرى شلبى «موال البيات والنوم»)، أو الاصطدام بتجربة معايشتها بعيدا عن صورتها الإعلامية التى يتم الترويج لها، بما يجعل هذا الاصطدام يقود إلى اللواذ بهامشها(رواية جميل عطية إبراهيم «النزول إلى البحر»). ثم نجد اتجاها ثالثا يفصح عن انتماء جلى إلى عالم المدينة الشرقية، خلاله يتمثل الراوى الموروث المتراكب للمدينة القديمة، وينطلق من عالمها الخاص، ويتجلى ذلك فى رواة أعمال مثل (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان، و (قلعة الجبل) لمحمد جبريل، و(الزينى بركات) لجمال الغيطانى، و (زقاق السيد البلطى) لصالح مرسى، و (وكالة عطية) لخيرى شلبى.

على مستوى الراوى المنتمى إلى عالم الريف، المتعاطف معه، الرافض عالم المدينة، نلاحظ - مثلا - فى رواية (الخوف) لعبد الفتاح الجمل حرص الراوى على وضع «حدود إقليمية» تفصل بين قرية «محب» و«المدينة»، كما أشرنا. يتحدث هذا الراوى بضمير يتمثل عالم القرية، ويبدو معه عالم المدينة عالما آخر، نائيا وبعيدا، مرفوضا ومستبعدا. هذه الصيغة تطل من عبارات للراوى فى هذه الرواية والروايات الأخرى التى دارت فى فلك

هذاالاتجاه، بما يعكس حضور «أحكام قيمية» واضحة تفصح عن انتماء الراوى إلى هذا العالم الريفى. وفى هذا السياق، سوف يقول راوى رواية يوسف القعيد (أخبار عزبة المنيسى) مثلا: «إنها مسألة عادية **فى ريف مصر العظيم**» (ص ١١١).

وعلى مستوى الراوى الذى يجسد الضياع فى عالم المدينة الحديثة، أو يصور التخبط فى متاهاتها المتشعبة، نجد كثرة من عبارات تنم عن عدم الانتماء - أو عدم القدرة على الانتماء - إلى عالمها، فى روايات علاء الديب (خصوصا «القاهرة» و«الحصان الأجوف» و «زهر الليمون»)، وكذلك فى رواية خيرى شلبى(موال البيات والنوم) التى تشير إشارات واضحة إلى أن المدينة «بلا خلق ولا ضمير»..إلخ، ويتصل بهذا تأكيد المفارقة بين الصورة الإعلامية المروَّجة للمدينة والمعايشة الحقيقية بداخلها، وهذا وضح فى رواية جميل عطية إبراهيم (النزول إلى البحر)، وقد لاحظنا تصوير قلب المدينة مقترنا بالشراسة والقسوة، كأنه ساحة معركة، فى هذه الرواية.

أما على مستوى الراوى المرتبط بعالم المدينة الشرقية، الذى ينتمى إلى هذا العالم انتماء واضحا، ويضعه فى مواجهة أى عالم آخر، فنجد هذا واضحا فى معظم أعمال جمال الغيطانى، حيث يفصح الراوى - بجلاء - عن انتمائه إلى ملامح هذه المدينة الجميلة، ويقول عنها - كما لاحظنا - «قاهرتى» أو «مدينتى» - وهى صيغة مختلفة عن صيغة «قريتنا» أو «بلدنا»، فالراوى هنا محض فرد وحيد لا يتحدث بلسان جمعى - ويتصل بهذا الانتماء تمثل الراوى لموروث قديم، هو بمثابة تعبير عن انتماء إلى تاريخ المدينة القديم. والأمر نفسه نجده قائما فى رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين) وإن كان تمثل الموروث القديم بها - خصوصا على مستوى العناوين الفرعية التى تستلهم بعض عناوى الكتب العربية القديمة أوتقيم

مفارقة ساخرة معها - يرتبط بما «حول » رواية هذا الراوى، وليس بروايته نفسها، أى يرتبط بالكاتب أكثر مما يرتبط بالراوى.

ثانيا: السرد

١-١

تشير الملاحظة الأولية، بوجه عام، إلى تباين أساليب السرد فى روايات كتاب الستينيات، تبعا لتباين هذه الروايات فى تناولها للمدينة، من منظور ناء أو قريب، ومن احتفاء بقطاعها القديم إلى رصد علاقاتها الحديثة. ويتمثل هذا التباين - أكثر ما يتمثل - فى إيقاع السرد، والمنحى البصرى أو السمعى فيه، وموروثه المتصل بثقافة مدينية أو غير مدينية، ومدى تعدد مستوياته، فضلا عن نهوضه على مفردات تمثل - بحد ذاتها - حقلا دلاليا بعينه.

١-٢

يعد أسلوب السرد عنصرا أساسيا فى الرواية الحديثة، إلى حد يرى معه بعض النقاد أن السرد هو «كل شىء»[٨] فى الرواية التى تنبع «من عملية السرد ذاتها» أو تكتشف العالم وتكشفه «بالكتابة وفى الكتابة»[٩] . ويتنوع هذا الأسلوب - ابتداء - بتنوع استخدام الراوى المجرد أوالراوى الشخصية[١٠] ، ولكن هذا التنوع لا يمكن الاعتداد به وحده فى محاولة تعرف أثر المدينة على سرد الروايات التى تناولتها ، فالرواة المجردون والرواة الشخصيات قائمون جميعا فى الروايات التى توقفنا عندها، وتناولت المدينة بطرائق متباينة ومن زوايا متنوعة، كما أنه قائم فى روايات غيرها لم تكن المدينة مؤثرة تأثيرا كبيرا فى تناولها. وإذن، يمكن التماس

التنوع السردى، فى روايات كتاب الستينيات ، بقطع النظر عن قيام هذه الروايات على رواة مجردين أو رواة شخصيات.

١ -٣

المدينة، ابتداء، بوصفها وعاء لسلسلة لغوية بعينها، تشكلها مفردات مثل: الأسفلت، العمارات الضخمة، المصاعد، السيارات، الزحام، الشوارع الكبيرة، الكبارى، والأنفاق، الميادين الواسعة، الضجيج والحركة.. إلخ، تتحقق فى سرد روايات كتاب الستينيات التى نهضت على تناول المدينة من داخلها أكثر مما تتحقق فى سرد الروايات التى رأت المدينة من بعيد(وأيضا فى سرد روايات «المدينة الحديثة» أكثر مما فى سرد روايات «المدينة الشرقية»). وفضلا عن مدى شيوع ، أو عدم شيوع، هذه السلسلة اللغوية، فالسياقات التى تستخدم فيها هذه السلسلة تتنوع تنوعا لافتا فى الروايات التى قامت على استخدامها.

١ - ٤

وإذا كان «التنوع» ملمحا من الملامح التى تأسست عليها المدينة، خلال تاريخها كلها، فإن التعدد الأسلوبى يمكن أن يعد موازيا روائيا لهذا التنوع. وقد كانت تجربة دستويفسكى، فى الموروث الروائى الغربى، علامة على هذا التنوع(كما كانت علامة على «تعدد الأصوات» ـ كما لاحظ باختين)، إذ تعددت الخطابات فى هذه التجربة التى كانت بمثابة «خطاب على خطاب وموجهة إلى خطاب»[١١]. ومن هذه التجربة تحولت الرواية إلى «نسق من اللغات»[١٢] أو «نظام حوارى من تمثيلات «اللغات، الأساليب ، الوعى الملموس الذى لا يمكن فصله عن اللغة»[١٣]، فجاوزت اللغة فى الرواية علاقاتها القديمة ، وتغيرت خصيصتها ؛ فبدلا من « العالم

اللغوى البطليموسى الموحد، المفرد، المغلق، ظهر كون (جاليلى) مصنوع من تعـددية الألسنة »(١٤).

١ - ٥

وفضلا عن هذا التعدد أو التنوع، فالسرد فى «رواية المدينة»، بوجه عام ، يفترض أن ينهض على نوع من العلاقات البصرية التى تجاوز إدراك العالم إدراكا سمعيا ـ كما كانت الحال فى جماليات القصيدة الغنائية ـ ويتحقق هذا خلال إرجاع «العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية»(١٥). كما يفترض أن السرد، فى رواية المدينة، يتضمن نوعا من حضور «عناصر سينمائية»(١٦) تجعل الاهتمام بـ «المشهد» أساسيا، بما يفارق بين هذا السرد واللغة الشعرية، وإن غامرت روايات عدة، منذ القرن التاسع عشر نفسه، باتجاه تمثل لغة الشعر(١٧) بما يرتبط بها ـ تقليديا ـ من سمات بعينها(١٨).

يضاف إلى هذا اختلاف إيقاع السرد، من حيث سرعته ولهاثه أو تريثه وتمهله. فالسرد الذى يتمثل المدينة الحديثة يقوم، غالبا، على عبارات قصيرة متلاحقة، وعلى نوع من «المونتاج» الذى يقفز على تفاصيل كثيرة، مختلفا بذلك عن اللغة التى يمكن ملاحظتها فى أعمال روائية تتناول عالمها بنوع من «الرحلات البطيئة» فيه.

-٢-

فى روايات كتاب الستينيات التى جسدت عالم «المدينة النائية» نلاحظ اختلافا بين روايات طمحت إلى أن تناهض «سرد المدينة» خلال تأسيس سردها الخاص، بأكثر من منحى، وروايات ثانية حاولت أن تعبر عن رفض المدينة البعيدة، ولكن خلال تمثل سرد المدينة المفترض، تمثلا جزئيا أو

كليا، كأنما تحاول أن تناوىء هذه المدينة انطلاقا من منطقها الخاص، وبلغتها الخاصة.

ففى روايات (السنيورة) لخيرى شلبى، و(الخوف) لعبد الفتاح الجمل، و (دوائر عدم الإمكان) لمجيد طوبيا، و (يحدث فى مصر الآن) ليوسف القعيد، و (الناس فى كفر عسكر) لأحمد الشيخ، و (دم ابن يعقوب) لشوقى عبد الحكيم، يجنح السرد إلى أن يكون تمثلا للغة ذات طابع ريفى، قائمة - فى مستوى المفردات - على ترديد مسميات تنتمى إلى «بيئة» غير مدينية، وقائمة - فى مستوى العلاقات - على نوع من التجسيد يحتفى بما هو ملموس ، ويستند إلى تشبيهات وموازيات مستمدة - خصوصا - من عالم الطيور والحيوانات.

فى (السنيورة) مثلا ، يقول «مختار» - أحد الرواة المتعددين بالرواية - عن أمه : «ثم خبأتنى فى صدرها . **النمل** الذى فى الدنيا كلها يزحف تحت ملابسى» (ص ١٢)، ويقول عن أبيه: « وظل يضحك حتى صارت جبهته مثل حزمة من **السحالى**» (ص ١٣)، ويقول عن أخته: «انطرحت على ظهرها **كالبهيمة** الفطيس» (ص ١٥)، ويقول عن الجمع الذى رآه فى الاحتفال : «ورأيت الجميع مثل **جبل من الدود** الكبير يركب فوق بعضه ويزحف خارجا من تحت بعضه»، «أخذ جبل الدود يهتز ويهتز وصوت الطبل يشيله يحطه» (ص ٢٥). كذلك يقول «حفناوى» خادم الثور، عن نفسه وعن «معاطى» و«محمود»: «خرجنا إلى الخلاء (..) **ثوران** هائجان **وخروف** عجوز» (ص ٦٠).

مثل هذا الحضور لمفردات الحيوانات والطيور يعكس - من ناحية - أثرها وأهميتها فى هذا العالم الريفى الذى ينتمى إليه السارد، ويومىء - من ناحية ثانية - إلى نمط مبكر من العلاقات لم ينفصل فيه الإنسان، تماما، عن آثار تلك «الوحدة الوثيقة» القديمة التى كانت تربط الإنسان

بالكائنات الأخرى، حيث كانت الحيوانات لهذا الإنسان، «أسلافا وإخوة»[١٩]، والمؤكد أن المدينة قد قامت، تاريخيا، بدور أساسى فى مجاوزة هذا النمط.

وتؤسس رواية (الخوف) سردها المناوىء لعالم المدينة خلال نوع من «أنسنة الأشياء»، باعتبار أن عالم المدينة يقوم بفعل مضاد، إذ «يشيىء الإنسان». يقول الراوى، مثلا : «النخيل يعاشر أهل محب داخل البيوت. مستغرق فى التأمل . وكلما هبت الريح (..) حف سعف **النخيل (..) وارتفع صوت تنفسه بالتسابيح** كأنه القطط وهى تقرأ أورادها » (ص ١٠٥). وربما كان فى اختيار «النخيل» فى هذا المثال، لإضفاء طابع إنسانى عليه، ارتباط بنظرة قديمة موروثة فى ثقافة كانت ترى فى النخلة دلالات تجاوز كونها نباتا.

مثل هذا المنحى ، الذى «يؤنسن الأشياء»، واضح أيضا فى رواية (دوائر عدم الإمكان): «داست على السطح **فزغرد السطح ونطق الجماد**: مشتاق والله لوقع القدمين» (ص ٧١)، أو: «**ليتأوه باقى اللبن** فى الزلعة طالبا موضعه فوق الجسد الغالى» (ص ٦٤)، أو : «الشبابيك عيون، الأبواب أنوف»(ص ٧)، أو: «هو القمر بوجهه الأصفر الباهت (..) **كشرت عيناه وقال** أنت كاذب ومهمل ولا تفهم فى الفلاحة» (ص ٩٦).

وفى رواية (يحدث فى مصر الآن) يتحقق تضاد السرد مع عالم المدينة خلال احتفاء بتضمين الأمثال والتراكيب اللغوية الريفية: «من الآن وحتى طلوع الشمس لن تجد على الجسر **سريح بن يومين**» (ص ١٣)، «تزوج وعاش(..) **مرة على الوجيعة ومرة على الطبطاب**» (ص ٩٦) «آخر تفاصيل البحث عمن **يقطع العرق ويسيل الدم**» (ص ١٤٩) ـ وسوف يتصاعد هذا الاحتفاء فى رواية القعيد« وجع البعاد»[٢٠] التى لم نتناولها فى هذاالبحث ليصبح معلما واضحا فى سردها كله. والمنحى نفسه قائم

أيضا فى رواية أحمد الشيخ (الناس فى كفر عسكر): «أخذت حقى وحق عبدالحميد أيضا **ويا دار ما دخلك شر**» (ص ٤٩)، «يرجع لمبروكة يفرحها بخبرنا **وكأنه فتح عكا**» (ص ١١ ـ وراجع خصوصا روايته «حكايات المدندش»).

فى روايات أخرى، انتمت لتجربة تضاد المدينة/ الريف، مثل (الحداد) و(أخبار عزبة المنيسى) ليوسف القعيد، نهض السرد على مناهضة المدينة لكن خلال تمثل عالمها. وبجانب الإشارات - فى عبارات واضحة- التى تصوغ «صرخة» أو «صرختين» فى الروايتين، تحتجان على عالم المدينة، فقد تمثل وعى المدينة خلال مجموعة من التقنيات، أهمها النزوع التوثيقى حيث يتم تضمين السرد بعض نصوص التقارير كخطاب عميد الكلية إلى «ولى أمر الطالب صفوت هبة الله المنيسى» (انظر ص ٧٩)، وحيث يتمثل السرد لغة «البيانات الكاملة» فى «بطاقة هوية» «الاسم الكامل: الزناتى عبدالستار المسلوب»، مرورا بعبارة «ينتهى العمل بهذه البطاقة يوم ١٩٦٧/٥/٢٣» وانتهاء بتوقيع «أمين السجل المدنى» (انظر ص ١٨٠)، ويضاف إلى هذا حضور المروى عليه الأثير فى عدد من روايات القعيد، والذى ينتمى ـ بوضوح ـ إلى عالم المدينة، إذ يتضمن الخطاب إلى هذا المروى عليه إشارات عن عالم الريف البعيد عنه: «الناس هنا (بالريف) صبورون».. إلخ (انظر ص ١٩٢ ولاحظ العبارات التى تشرح هذا «الصبر الريفى» فى بقية النص).

يتجه السرد فى (الحداد) الوجهة نفسها، مع اهتمام أوضح بالتعدد اللغوى ـ الذى يشى بتمثل عالم المدينة التى تناوئها الرواية ـ حيث تتقاطع فى هذا السرد مستويات شتى: من عبارة شائعة فى لغة «الرسائل» المطروقة: «**لا ينقصنا سوى مشاهدة رؤياكم** الكريمة (..) «**يصل ويسلم** إلى الحاج منصور» (ص ٤٧)، إلى مستوى يتمثل لغة القرآن وعبارات شائعة

تصاحب طقوس الموت: «لن يوارى في هذا التراب حتى نأخذ بثأره أولا. ولايبقى إلا وجه ربك **ذو الجلال والإكرام**. ليس هذا وقت الحزن والبكاء : شكر الله سعيكم العزاء مقتصر على تشييع الجنازة» (ص ٢٩)، إلى مستوى يتضمن ، حرفيا ، عبارة من أغنية شائعة: «رايحين تغيبوا سنة، ولا تغيبوا سنتين» (ص ٥٥) إلى مستوى يكاد ينهض على علاقات شعرية خالصة، واضح ـ خصوصا ـ فى لغة الراوى/ زهران: «منفاى ليل طويل، ليل لن يشرق. (٠٠٠) ليل ظلامه لزج.. إلخ» (ص ٨٦) أو فى لغة الراوى/ منصور : «كل شىء ثقيل (..) ألتحف العرى ، أكل الجوع، أشرب الظمأ، أعاقر القلق وأنادم الجنون، ليلتى مثقلة بالأحزان الرمادية، حبلى بالبرد والرطوبة والأوهام الزرقاء» (ص ١٢٠)..

-٣-

فى روايات «المدينة الشرقية» يتأسس السرد - بموازاة المدينة الشرقية نفسها ـ على تراكب تاريخى واضح، تتجاور فيه مستويات لغوية تنتمى إلى عصور شتى. فى (الزينى بركات) لجمال الغيطانى ، مثلا ، يتجاور المستوى الذى يتمثل «علامات» سائدة فى اللغة الأدبية التراثية العربية القديمة، بما فى هذه اللغة من «علاقات» مثل السجع: «فطلع منه على ما تم من مخالفات ضبطتموها حتى نعرف من ارتكبوها، فندرجهم فى زمرة الأشقياء، ونحمى الأولياء والأتقياء» (ص ٥٩)، مع المستوى الذى يتمثل علاقات الكتابة التاريخية، خصوصا فى (بدائع الزهور) لابن إياس، كما أشرنا : «الناس تسد الشارع كالجراد المنتشر» (ص ٢١) «يتغير خاطر السلطان» (ص١٩). وقريب من هذا تمثل لغة «النداءات» التى أوردها كثيراً ابن إياس (انظر الرواية ص ٦٤)، مع المستوى الذى يتمثل النص القرآنى : « أتى الزمان الذى لا يعرف فيه الابن أبيه (كذا) وترى الناس

سكارى وما هم بسكارى..» (ص ٢٣٤)، مع المستوى الذى يستعيد منحى الدعاء فى مستهل «الرسائل» العربية القديمة: «اللهم اجعل هذا البلد آمنا/ إلى الزينى بركات ناظر الحسبة الشريفة/ نبدأ بأن نشهد لا (كذا) إله إلا الله وحده لا شريك له..» (ص ٥٩)، إلى المستوى الذى يضمن المثل السائر: «النيران لا تهب إلا من مستصغر الشرر، فعلا، ليس من الأمان بقاء شعبان حيا» (ص ٣٢)، إلى المستوى الذى يوازى تجربة «الحروفية» فى التراث الصوفى الإسلامى: «يضيع المثنى والمفرد، التاء المفتوحة نهاية النهاية» (ص ١٧٩)، وقريب من هذا تمثل لغة هذا التراث الصوفى نفسها: «مسافات لا أول لها ولاآخر فى عين الساعى(..) الكون بحر..» (ص ١٥٦).

هذه المستويات المتعددة غدت ملمحا قائما ـ وربما تقنيات جاهزة ـ فى روايات أخرى للغيطانى، حتى لو لم تكن مرتبطة بزمن مرجع قديم فى تاريخ المدينة الشرقية. فى (رسائل البصائر فى المصائر) مثلا، التى ترصد تغير المدينة الشرقية، نلاحظ ـ فضلا عن موازاة بناء «الرسائل» العربية القديمة فى الرواية كلها ـ حضور النص القرآنى: «بعد الغروب مضت على مهل، نادته **نداء خفيا**» (ص ٦١ ـ وراجع سورة «مريم» الآية الثالثة)، وتمثل السجع القديم: «فسبحان من تنزه من تأثير الزمان، وتعالى من هو كل يوم فى شأن» (ص٩)، والأمر نفسه قائم فى رواية (رسالة فى الصبابة والوجد) التى تمثلت المدينة الشرقية بوصفها امرأة.

٤-١

أما فى الروايات التى جسدت «المدينة الحديثة» أو اتصلت بعالمها، فيظهر أثر هذه المدينة فى السرد خلال سمات بعينها، منها التنوع، والإيقاع السريع والرصد البصرى، كما أشرنا. وتتباين الكيفيات التى

تتحقق بها هذه السمات من رواية لأخرى من الروايات التى تندرج فى هذا الإطار، أو بين «دائرة» وأخرى (التحرر، الخواء، المتاهة، الإبهام الحضرى.. إلخ) من الدوائر التى ينتظمها اطار المدينة الحديثة جميعا. ويمكن أن يضاف ،إلى روايات هذا الإطار، روايات طرقت العلاقة بين مدينة الشرق ومدينة الغرب (مثل رواية بهاء طاهر «قالت ضحى»)، أوعرضت لتغير المدينة (مثل رواية إبراهيم أصلان «وردية ليل» ورواية صنع الله إبراهيم «ذات»).

٤-٢

ففى رواية مثل (حادث النصف متر) التى تناولت التحرر فى عالم المدينة الحديثة، ينبنى السرد على مفردات تنتمى إلى «السلسلة اللغوية للمدينة» ويعتمد المشهد البصرى أساسا للتعبير، ويتم الاستناد إلى مبدأ «التقطيع» أو «المونتاج» الذى جعل هذا السرد أشبه بلهاث متقطع، هو بمثابة موازاة تعبيرية عن حالة الراوى المتكلم - وقد آلت علاقته بحبيبته إلى حس مفجع بالفقدان - دون اعتماد على «تسلسل منظم فى السرد»، وبطريقة تمت « بصلة قرابة حاسمة إلى المونولوج الداخلى»[٢١] ، بما ينطوى عليه هذا المونولوج غالبا، من تداع حر، وانتقالات مفاجئة بين الأمكنة والوقائع والأزمنة، ويصاغ هذا السرد، بسماته هذه، بموازاة رصد الراوى المتكلم تجربته المنقضية، بما كانت تنطوى عليه من لهاث متلاحق بين أحياء المدينة، وبحث دائب عن سبل الاستقرار فى غرفة/ شقة، من غرفها/ شققها.

المنحى نفسه، تقريبا، قائم فى سرد روايات علاء الديب التى عبرت عن الخواء فى عالم المدينة. فالانتقالات بين العبارات المتقاطعة، بشكل مفاجىء ، والقفز على المستويات اللغوية، والأزمنة، والحركة المتلاحقة بين المشاهد،

كلها تصاغ بموازاة الشخصيات الرواة عبر مفردات الأماكن بمدينة القاهرة فى روايات (القاهرة) ، (الحصان الأجوف)، (زهر الليمون)، (أطفال بلا دموع)، (قمر على المستنقع) - وإن كان حيز هذه الأماكن محدودا فى الرواية الأخيرة. وخلال هذه الانتقالات تترك «ثغرات» واضحة فى السرد، هى بمثابة تعبير عن منطق المونولوج ، وأحيانا منطق الحلم، الذى يتحكم فى حركة هذا السرد، وتقترن هذه « الثغرات » - خاصة فى (أطفال بلا دموع) - بمنحى شعرى واضح ، حيث يتمثل السرد تقنية «الأزمنة الميتة»[٢٢] من حيث الانتقال المفاجىء من زمن لآخر، ومن مفردة لأخرى، ومن منطق لآخر، ولعل الاقتطاعات الكثيرة، التى استخدمناها فى تناول هذه الروايات ، تفصح - بوضوح - عن هذا المنحى السردى.

وفى رواية خيرى شلبى (موال البيات والنوم) التى صاغت «المتاهة» بالمدينة الحديثة، ينبنى السرد على موازاة حالة الراوى المثقل بالتعب، المكابد الإحساس بالدوار، إذ يجوب المدينة من أقصاها إلى أقصاها، متمثلا نبرة من نبرات «عدم اليقين» متقمصا منطق «الرؤيا» أحيانا. من هنا تشيع فى سرد هذا الراوى مفردات تشى بنوع من «الشك» - أو على الأقل «عدم التأكد» - إزاء رصد المفردات المكانية بالمدينة / المتاهة: «فى ضاحية **أظنها** المعادى» (ص ٢٢) « فى حى **أظنه** العباسية» (ص ٣٨)، كما تكثر فى هذا السرد علاقات تومىء إلى تعارض مستويات الفعل الواحد، وبعض هذه المستويات يستريب فى حدوث هذا الفعل ويكاد ينفيه: « ثم **بدا لى** أننا نتهيأ للانصراف (..) **وخيل لى** أنه رد قائلا..» (ص ١٢)، **فبدا لى** أن حقيبة جلدية (..) تتدلى من كتفى الأيسر» (ص ١٠٧). وقد يصاغ بعض هذه المستويات للتعبير عن سعى ما إلى التيقن من الأماكن والوقائع فى هذه المدينة/ المتاهة: «**أغلب اليقين** أنها (حارة من الحارات)هى التى سجنتنى» (ص١١٣)، «**أغلب الظن** أنه شارع البستان

بحى عابدين» (ص ١١٢) «**كل ذلك يؤكد** أننى من هذه المدينة (..) هذه الأماكن تعرفنى حق المعرفة» (ص٢٥) . ويدعم هذه المراوحة بين الشك واليقين فى عالم المدينة/ المتاهة، مستوى السرد الذى يتمثل علاقات لغة «الرؤيا» الداخلية لهذا الراوى الذى ـ فى غمار تخبطه فى دوار المتاهة ـ يرى مفردات المدينة من مسافة تفصل بينه وبينها، بل تفصل بينه وبين نفسه، كأنما فى حلم تتمدد فيه المسافة بين الرائى والمرئى : « **رأيتنى** فيما يشبه الميدان الصغير، مجرد فراغ كبطن دائرية للشارع» (ص٣٢) ، «**إذا بى آرانى** على رصيف محطة مصر» (ص١٩٣). وفى مرتبة متصاعدة من درجات هذه الرؤيا، سوف يحلق الراوى المتكلم فوق مفردات المدينة جميعا، فيراها من فضاء شاهق، كأنما يسعى إلى التحرر منها أو من تفاصيلها الأرضية، ولكنه ـ حتى فى هذا التحليق ـ يظل مربوطا بهذه المفردات ، بخيط غير مرئى : « سرعان ما رأيتنى أحلق فى الفضاء (..) تبزغ فى الأفق مساحات دكناء ، سرعان ما اتضح لى أنها هامات أبنية، عمائر ومآذن ومداخن وقباب وأسلاك برق وهوائيات...» (ص٢٨٧).

قريبا من دائرة المتاهة فى المدينة الحديثة، أو فى دائرة «الإبهام الحضرى» الذى يفرضه عالمها، أو عالم «الكابوس» الذى يلتف على بعض شخوصها، يتحرك السرد فى روايتى ضياء الشرقاوى (أنتم يا من هناك) و(مأساة العصر الجميل) مهتما اهتماما أساسيا بملامح الأشياء وبرصد حضورها الثقيل بحد ذاتها، ومركزا على العلاقات الغامضة بين بعضها وبعضها الآخر، وبينها جميعا وبين الشخصيات، معتمدا منطق «التقطيع» فى سرد هذه الملامح ، لا بمنحى يترك «ثغرات» محسوبة تستكمل خلال عملية القراءة، وإنما بمنحى يقصد إلى أن يبقى على «هوات» مفتوحة، تظل كذلك، بما يبث إحساسا ما بالغموض، ويؤكد معنى أن لا شىء قابل

للاكتمال فى هذا العالم المعاصر، الغامض، بمفارقاته المأساوية. كذلك يحفل السرد بتراكم الصفات وتشوش تجاورها تعبيرا عن تشوش العالم الحضرى المتزاحم، مع الاهتمام الجلى برصد حركة الضوء والظلال والأصوات، كأنما فى سعى إلى خلق «لغة موازية» من علاقات الأشياء لا من علاقات الناس، أو إلى رسم لوحات من «طبيعة صامتة» يغيب منها الإنسان. وخلال هذا السرد الذى يحتل فيه الإنسان مرتبة ثانوية، يتجسد عالم المدينة المبهم، الكابوسى، خلال لغة إيماء لاتصريح، وإيحاء لإبانة، واختزال لا اكتمال، رغم الطابع المحدد، المحايد، الذى يسم - ظاهريا - السرد فى هاتين الروايتين.

فى (أنتم يا من هناك) مثلا، يلوح الاهتمام بالأشياء خلال وضعها فى تراتب جديد، تحتل معه هذه الأشياء موقع الشخصيات الإنسانية: «**توقفت الملابس** الداخلية الملونة الخاصة بالأطفال بخوف جوارالسور، بين الأشجار، **وبدأت الملابس** الأخرى تتبعها» (ص٨)، كما يبدو «التقطيع» المشار إليه واضحا: « أحس بقدميه توجعانه، ورائحة الدم تتسرب إلى أنفه. ظل الشاويش صامتا، بنادق فى السلاحليك ، وسلاسل معلقة على الحائط . أراح كتفه فوق الحاجز .. إلخ» (ص٥). وأيضا، فى هذا السرد الذى ينحو منحى بصريا، ترصد علاقات الضوء والظل واللون بعناية واضحة، بحيث يبدو النور الذى ينقطع بمثابة «تيمة» تتردد طوال الرواية، وبحيث تغدو مفردات الضوء والظلام والألوان، والحركة المتغيرة بينها، جزءا أساسيا من «وقائع» العالم الروائى: «رأت قدميه البيضاوين (..) فى ظل المنضدة (..) يسقط الضوء فوق وجهه تلتمع عيناه المبللتان» (ص ١٧٦)، «دفع (الهدوء) بالدخان خلال باب الغرفة، رأته وهو يندفع خلال الضوء الساقط عبر الباب فوق بلاط الصالة (..) انعكس الضوء فوق الزجاج، سقط الانعكاس فوق معطف العجوز» (ص ١٨١)، تمسك يد طفل

بدلة حمراء ينعكس عليها ضوء العصر..» (ص ٢٠٠) «كانت أشد سمرة في الضوء الشاحب..» (ص٢٩).

قريبا من دائرة روايات المدينة الحديثة، تقع روايات أخرى تنتمي إلى دوائر أخرى:(قالت ضحى) لبهاء طاهر التي تناولت علاقة مدينة الشرق بمدينة الغرب، (ذات) لصنع الله ابراهيم و (وردية ليل) لإبراهيم أصلان، وقد جسدتا «تغير المدينة»، وفي هذه الروايات أيضا، وضح السرد القائم - خصوصا - على منحى الرصد البصري ومبدأ التعدد.

في (قالت ضحى) يستخدم الراوي المتكلم، بكثرة لافتة، كلمات تشي بهذا الرصد البصري: «نظر» «رأى»، «تلفت»، وكلها تتصل بسياق الرصد البصري لمشاهد يراها هذا الراوي أو يشير إلى أن الآخرين يرونها: «ورحت أنا أنظر(..) إلى ظهر طلعت حرب(تمثاله)» (ص ٤٠)، «قلت ناظرا من النافذة إلى رقعة السماء الزرقاء..» (ص ٤٣)، «تلفت مصطفى حوله ونظر بلا شعور في اتجاه مبنى الإذاعة» (ص ٩٣)، «ثم شردت عيناه من جديد وحول وجهه عني(..) وحولت أنا أيضا وجهي دون هدف إلى حيث ينظر» (ص ٩٦)،«تعمدت أنا أيضا ألا أنظر ناحيتها وحولت وجهي نحو النافذة ، رأيت من بعيد العمارة البيضاء التي يقع فيها مكتبي» (ص ١١٦).

يمتد هذا المنحى أيضا في (وردية ليل)، وقد توقفنا من قبل عند الاحتفاء الواضح، في سردها، برصد المشاهد المتنوعة خلال «نوافذ» عدة. وهذا الرصد البصري يتصل بسعي أساسي إلى إرساء نوع من «الحوار» بين الزوايا المتعددة التي يرصد خلالها الشيء الواحد رصدا «من الخارج»، أي من الجانب الذي يمكن «رؤيته» دون تسجيل لماهيته المجردة[٢٣] ، إذ تتغير هذه الرؤية من زاوية إلى أخرى، ومن ناظر إلى آخر. والملاحظ أن السرد في (وردية ليل) في تعبيره عن «تغير المدينة» -

فى وقت من أوقاتها ـ وتحولها إلى «مدينة خالية»، يبقى على واحدة من سمتين جزئيتين شكلتا «هوية» كل مدينة: الضجيج والروائح[٢٤]، فيستبعد السمة الأولى ويبقى على الثانية (خلال نزوع حسى يشيع فى سرد هذه الرواية).

وفى (ذات) ينهض السرد على «تعدد» يقارب بين تقنياته وتقنية «الكولاج» أو«القص واللصق»، حيث يتجاور سرد الراوى والنصوص التوثيقية ويتنازعان الحضور الأساسى فى الرواية. و«الجذاذات» التى تمثل هذه النصوص التوثيقية ـ برغم أنها قد تظل من وجهة النظر السردية نتفا مشتتة من مئات الحكايات التى لم تتم[٢٥] ـ تمثل موازيا فنيا لذلك العالم المختلط، المتشظى، فى المدينة التى تتغير ملامحها وقيمها. وفضلا عن تنوع هذه النصوص التوثيقية، يتنوع سرد الراوى أيضا، بدءا من ذلك المدخل الذى يؤكد فيه سمة «تفكير الرواية فى نفسها» حيث إشاراته إلى «روايته» و«بدايتها الطبيعية».. إلخ، ومرورا بتدخلاته التعليقية، بين الأقواس، التى تقدم شروحا ذات طابع ساخر، أوتأملات واختزالات حول مايرويه أو لما يرويه، وانتهاء باستخلاصاته حول تغير عوالم شخوص الرواية وتغير معالم المدينة من حولهم.

هوامش

(١) انظر: چون كوين (بناء لغة الشعر) ت . د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٨٢.

(٢) راجع: د. أنچيل بطرس سمعان (دراسات فى الرواية العربية) سبق ذكره ص ص ١٠٧، ١٠٨.

(٣) راجع: د. يمنى العيد (تقنيات السرد الروائى) سبق ذكره، ص ٩١ وما بعدها.

(٤) ربما كان هذا سببا من أسباب تحليل (وردية ليل) من زاوية اقترابها من فن السيناريو. انظر دراسة وليد الخشاب عنها فى كتابه (دراسات فى تعدى النص) سبق ذكره.

(٥) راجع: بول ويست (الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية) سبق ذكره، ص ١٦١.

(٦) عن تقسيم بويون راجع: د. سيزا قاسم(بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٣٢.

وقريب من هذا التقسيم ما يراه چيرار چينيت حول «أقسام التبئير» راجع: عبد العالى بوطيب «مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى بين الائتلاف والاختلاف» مجلة «فصول» المجلد ١١ العدد ٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٧٤.

(٧)رغم أن هذا الراوى، فى بداية الرواية، يتخذ موقع «الطائر المحلق» : «لو أتيح للملمح أن يكون مرئيا لطائر يحلق عاليا(..) لرأى الدرهيب (جبل الدرهيب) هلالا عظيم الحجم» (الرواية ص ٧)، فإنه سرعان ما «يهبط» ليوازى عالم نيكولا طوال الرواية.

(٨) انظر: مقال داماسو ألونسو فى (حاضر النقد الأدبى - مقالات فى طبيعة الأدب) ترجمة وتقديم وتعليق د. محمود الربيعى، سبق ذكره ص ١٥١.

(٩) چان ريكاردو : (قضايا الرواية الحديثة) سبق ذكره ص ٦١.

(١٠) انظر: بيرسى لوبوك (صنعة الرواية) سبق ذكره، ص ١٢٢.

(١١) راجع: تودورف (باختين: المبدأ الحوارى) سبق ذكره، ص ١٥٤.

(١٢) انظر: ميخائيل باختين (الخطاب الروائى) سبق ذكره، ص ص ٣٨، ٣٩.

(١٣) تودوروف (باختين: المبدأ الحوارى) سبق ذكره، ص ١٥٥.

(١٤) انظر: المرجع السابق، ص ٥٠.

(١٥) انظر : يورى لوتمان «مشكلة المكان الفنى» سبق ذكره، ص ٨٨.

(١٦) عن حضور مثل هذه العناصر فى بعض الروايات، انظر: روجر مانفل (الفيلم والجمهور) ت: برلنتى منصور، مراجعة يوسف عمون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د. ت. ص ٧٥.

(١٧) راجع: ألن تيت (دراسات فى النقد) ت. عبد الرحمن ياغى، مكتبة المعارف (بالاشتراك مع

فرانكلين) بيروت ـ نيويورك ١٩٦١، ص ٣٤.

(١٨) راجع: چون كوين (بناء لغة الشعر) سبق ذكره، ص ص ٣٢ : ٣٥.

(١٩) راجع : أرنست فيشر(ضرورة الفن) ت. أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص ٢١٢.

(٢٠) صدرت عن دار الهلال (روايات الهلال سبتمبر ١٩٨٩) وكاد سردها يصبح قائما على علاقات «عامية ريفية» خالصة.

(٢١) راجع: غالى شكرى (الرواية العربية فى رحلة العذاب) عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٨٢.

(٢٢) بدأت هذه التقنية فى الشعر ثم انتقلت منه إلى الرواية والسينما. راجع: چون كوين (بناء لغة الشعر) سبق ذكره ص ص ١٩٩، ٢٠٠.

(٢٣) راجع : د. لطيفة الزيات (اضواء ـ مقالات نقدية) سبق ذكره، ص ٨٥، وهى تقرن هذاالرصد بتجربة أصلان والبساطى بوجه عام.

(٢٤) راجع: د. عبد الفتاح محمد وهيبة (جغرافية العمران) سبق ذكره، ص ٧.

(٢٥) راجع : د. صلاح فضل (أساليب السرد فى الرواية العربية) سبق ذكره، ص ١٨٩، وأيضا، وليد الخشاب (دراسات فى تعدى النص) سبق ذكره، ص ٤٢ وما بعدها.

الفصل الرابع
بنية الرواية.. بنية المدينة

-١-

لاحظنا كيف أن المدينة والرواية قد خضعتا لهيمنة نموذج البنية المركزية منذ النشأة القديمة لكل منهما وحتى القرن التاسع عشر، مع حلول العصر الصناعي ومدينته ومع تجربة دستويفسكى فى الرواية. ورأينا كيف تم تعديل هذا النموذج، الذى استمر وساد طويلا، وصعود نموذج آخر تمثل فى البنية متعددة المراكز، حيث صارعت المركز السياسى/ الدينى فى المدينة مراكز جديدة تعبر عن انبثاق مؤسسات صناعية وتجارية واقتصادية واجتماعية..إلخ، وكيف زاحمت وزحزحت مركز الراوى والسرد الموحد، قرينى صوت المؤلف، فى الرواية، مراكز جديدة تعبر عن أصوات الآخرين، على مستوى الشخصيات والوعى و«اللغات»الاجتماعية.. إلخ، فأصبح صوت المؤلف صوتا وحيدا ضمن «جوقة» متعددة الأصوات، داخل الرواية.

ورغم أن روايات كتاب الستينيات، فى مصر، قد أنتجت جميعا فى حقبة «نسبوية» فى فهم الحقيقة، صاغت مناخ الأدب العالمى بوجه عام (بغض النظر عن محاولة السلطة الرسمية فى مصر تسييد نموذج واحد للتفكير والممارسة، فى تلك الحقبة) تنتمى إلى عصر «يتميز بانحلال

للواقع»[١]، أو يتسم - فى منجزات الغرب الروائية خلاله - بنوع من «البعثرة المنهجية Systematic Disorganization فى «المادة القصصية وفى رسم الشخوص وفى السرد..»[٢] .. رغم هذا فإن هذه الروايات المتنوعة، التى تنتمى إلى كتاب متنوعين على ما يجمعهم، والتى عبرت عن المدينة من زوايا متباينة، بعضها يراها من بعيد، وبعضها ينهض على «متصلها الريفى الحضرى»، وبعضها يستكشف فيها ملامح المدينة القديمة قبل تغيرها وتفتت «مركزيتها»، وبعضها يتناول علاقاتها الحديثة.. إلخ.. قد اختلفت بنياتها اختلافات واضحة، وتباينت تباينات جلية: بين روايات استعادت نموذج البنية المركزية القديم، وروايات ثانية أضفت على هذا النموذج ملمحا جديدا، هو بمثابة « تمثل روائى » لملمح معمارى كان - ولايزال - قائما فى المدينة الشرقية أو فى بقاياها، وروايات ثالثة قدمت نموذجها البنيوى الخاص، القائم على مراوحة بين «المركزية» و«التعدد»، وروايات رابعة ارتبطت بعالم المدينة الحديثة، وببعض ملامح الرواية الغربية الحديثة، فى آن، فنهضت على بنية لا مركز لها، أو لها مراكز عدة متكافئة أو متصارعة. وبالطبع، هناك روايات أخرى تأسست على بنيات مغايرة، ولكنها أقل ارتباطا بتناول المدينة، أو أشحب اتصالا بعالمها. ويكفى، فى هذا الحيز الأخير من البحث، أن نشير إلى هذه المناحى الأربعة، فى صياغات بنيات أربع ذات طابع إجمالى ، هيمنت - إلى هذا الحد أو ذاك - على روايات كتاب الستينيات ، وكانت تعبيرا عن تفاوت هذه الروايات فى تناولها للمدينة وتمثلها لها، وتعبيرا - أيضا - عن اختلاف الرؤى إزاء هذه المدينة، من حيث درجة اقترابها، ومن حيث تباين قطاعاتها ، معا.

- ٢ -

على مستوى المنحى الأول، المرتبط بنموذج البنية المركزية، يمكن أن تندرج روايات تناولت «المدينة النائية» (مثل رواية صبرى موسى «فساد الأمكنة») أو جسدت تضاد المدينة / الريف (مثل«الخوف» لعبد الفتاح الجمل) أو عبرت عن «اقتراب المدينة» (مثل «الناس فى كفر عسكر»[٣] لأحمد الشيخ).

فى هذه الروايات يعمل السرد الموحد (الذى يتمثل نصوصا من التوراة فى «فساد الأمكنة»، أو تغلب عليه مسحة تراثية وأخرى تستهدف «تفصيح» المفردات والتراكيب العامية فى «الخوف»، أو تبتعث فيه التعبيرات الريفية الخالصة وتنغزل فى نسيج اللغة الروائية فى «الناس فى كفر عسكر»). كما يعمل الراوى المهيمن، العليم الغائب فى الروايتين الأوليين أوالعليم الحاضر فى الرواية الثالثة، يعملان ـ هذاالسرد الموحد وهذا الراوى المهيمن ـ على تنظيم كل العناصر الروائية لتلتف حول بؤرة واحدة ، هى نقطة يلتقى فيها هذا الراوى وهذا السرد، بحيث تدور هذه العناصر حول هذه البؤرة، ولا تنفلت من مجالها أبدا. قد تتحرك العناصر، من هذه البؤرة إلى اتجاهات شتى، لكن لتعود إليها، محكومة بقوة جذبها من جديد. فى هذه البنية التى يصوغها قانون «القوى الجاذبة إلى المركز»، يسخَّر الحيز الذى تشغله عناصر كل رواية من هذه الروايات ـ رغم إمكانات تعدد تأويل كل منها ـ ويتم توظيف كل جزئية فى هذا الحيز لتأكيد المعنى الكلى الذى تنتهى إليه كل رواية من الروايات الثلاث: الوعى الذى يدير ظهره للمدن الفاسدة فى (فساد الأمكنة)، والصوت الصارخ بنداء يؤكد أن بين القرية والمدينة حدودا إقليمية فاصلة بين عالمين يصعب أن يلتقيا فى (الخوف)، وبداية الزحف الذى سوف يتسارع ـ كقدر لا راد له ـ من المدينة إلى القرية، أو اقتراب عالم المدينة بشروره من القرية،

واقتحامه عالمها، فى (الناس فى كفر عسكر) ـ ويمتد هذا الزحف فى الروايتين التاليتين لأحمد الشيخ. وبذلك ، يصبح هذا المعنى ، المدعوم بعشرات التفاصيل التى تؤكده وتلح عليه، بمثابة بؤرة تستقطب حولها العناصر الروائية، فى دائرة لا تتخطاها كل رواية من الروايات الثلاث.

-٣-

وعلى مستوى المنحى الثانى، الذى أضفى على نموذج البنية المركزية طابعا خاصا، هو بمثابة تمثل لمعمار المدينة الشرقية من حيث تخطيطها الدائرى الذى تحيل فيه كل نقطة إلى نقطة أخرى أو «تعود » ـ فى حركة دائرية ـ كل نقطة إلى أخرى (وبهذا المعنى فهذا النموذج يدور فى فلك البنية المركزية فى النهاية).. نلاحظ أن بعض الروايات التى نهضت على احتفاء واضح بـ «القص التفريعى» (مثل «مالك الحزين» لابراهيم أصلان، و«وكالة عطية» لخيرى شلبى و «رسالة البصائر فى المصائر» لجمال الغيطانى) كانت بمثابة موازاة روائية لعالم المدينة الشرقية نفسه، لا من حيث ارتباطه بنواة تهيمن على ما حولها (المركز الدينى/ السياسى ـ الراوى الحاضر فى الروايات الثلاث) فحسب، وإنما من حيث «مسار الحركة» بداخل هذه المدينة أيضا.

فى (مالك الحزين) عشرات من الحكايات الفرعية المرتبطة بشخصيات الرواية المتعددة. كل حكاية من هذه الحكايات، وأيضا كل شخصية من هذه الشخصيات ، تصلح لتناول مستقل. وفى انتقالات الراوى بين هذه الشخصيات / الحكايات ، يبدو كأنه يتمثل كيفية السير المتاح عبر حارات المدينة الشرقية وأزقتها: ينطلق ويلف، ويتوقف، ويدور ، ويعود مرة أخرى إلى النقطة التى كان قد توقف عندها ، فى دورات متداخلة، متشابكة، تقود فيها كل نقطة إلى النقاط الأخرى، وتتفرع فيها كل نقطة من النقاط

الأخرى، بحيث يبدو النزوع إلى «القص التفريعى» هنا، محكوما بما يميزه عن كل قص تفريعى آخر فى الموروث الإنسانى كله، من مخطوط (بردى ويستكار) المصرى القديم، إلى (الأسفار الخمسة أوالبنجاتنترا) إلى (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) إلى (الديكاميرون) و(حكايات كانتربرى)، فالقص التفريعى، هنا ، قائم على علاقات متشابكة - وليست متجاورة فحسب - بين الدوائر/ الحكايات الصغرى التى تنتظمها حكاية / دائرة كبرى. وقد لاحظنا، فى تناول الرواية، كيف يتحرك الراوى من شخصية إلى أخرى خلال شخصية وسيط ليعود إلى الشخصية الأولى، وهكذا دواليك، متخذا من «التقطيع» مبدأ أساسيا ينظم وقفاته وانتقالاته، ومتخذا «المقهى» بؤرة يتفرع الحكى منها وإليها .

الأمر نفسه قائم فى (وكالة عطية) و (رسالة البصائر فى المصائر). حشد من الحكايات الفرعية تلو الحكايات الفرعية، كل واحدة منها تمثل وحدة قائمة برأسها، ولكن متصلة بالوحدات المجاورة، ويعمل على الجمع بين هذه الحكايات حضور راو/ مركز واحد، ثابت بين الانتقالات المتغيرة خلال الأماكن والأزمنة، ماثل فيها جميعا. وحركته بين هذه الحكايات تبدو موازيا لحركة السير فى المدينة الشرقية أيضا.

فى (وكالة عطية) يتدعم هذا النزوع إلى القص التفريعى بتأكيد ولع الراوى بالحكايات، وبرصد عالم الصعاليك الذين يلتقيهم بالوكالة، وهو عالم مفتوح على «مغامرات» عدة - شأنه شأن عالم الشطار بوجه عام. وفى انتقال الراوى بين هؤلاء الصعاليك وحكاياتهم، وحركته معهم من الوكالة إلى خارجها، يبدو كأنه يدور فى دوائر متتالية ومتقاطعة معا. وفى (رسالة البصائر فى المصائر) يتحرك الراوى الذى يبدأ بتأكيد معنى النص القرآنى: « وما تدرى نفس ماذا تكسب غدا وما تدرى نفس بأى أرض تموت» (ص ٧)، بين حكايات شخصيات سعت إلى «الكسب» فى

«أرض» أخرى، ولم تعرف أبدا «بأى أرض تموت». وخلال تتبع حكايات هذه الشخصيات التى تبدأ ولا تكاد تتوقف، فى تيار مستمر أبدا، مادام هذا الراوى يستطيع أن «يحكى»... يتقصى هذا الراوى «المصائر» التى آلت إليها هذه الشخصيات تحت عناوين مستقلة: «أبدا بحكاية الأثر» و «هذا ما جرى للشاب الذى أصبح فندقيا» و «فيما يلى نبأ الخطاط الذى راح أمره في الغربة»، و «هذا ما جرى للمدرسة التى أتمت المدة..» إلخ، وهى مصائر تلتقى جميعا فى «حكم» بعينه، ينطق به الراوى، ويصدره، ويدعمه كأنما بنوع من تأكيد المغزى الأخلاقى، حول كل من يتطلع إلى أكداس المال، ويدير ظهره لعالمه القديم. النقطة الأخيرة فى هذه الحكايات نقطة تعسفية فحسب، مثلها مثل النقاط التى يتوقف فيها التكرار فى فن «الأرابيسك» العربى(٤)، والدائرة الكبرى التى تنتظم هذه الحكايات محكومة بالراوى نفسه، والحركة بين هذه الحكايات متشعبة، متداخلة، دائرية تقريبا، بموازاة حركة السير فى حارات المدينة الشرقية.

-٤-

وعلى مستوى المنحى الثالث، الذى يراوح بين المركزية وتعدد المراكز، نجد روايات تنتمى انتماءات شتى فيما يتصل بتصورها أو تمثلها للمدينة، وفيما يتصل بالموقع/ المواقع الذى / التى تطل منه أو منها على المدينة. فهناك ـ أولا ـ رواية (السنيورة) التى تطل على المدينة من خارجها، وروايات (الحداد) و(أخبار عزبة المنيسى) و(يحدث فى مصر الآن) ليوسف القعيد، ورواية (دم ابن يعقوب) لشوقى عبد الحكيم التى تشير إلى «اقتراب المدينة» وترتبط بـ«المتصل الريفى الحضرى».

فى «السنيورة» لخيرى شلبى بناء ينهض ـ كما لاحظنا ـ على تعدد الرواة: «مختار» فى الفصل الأول، أخوه «طلبة» فى الفصل الثانى،

«معاطى» خالهما فى الفصل الثالث، «حفناوى» خادم الثور فى الفصل الرابع، «شيخ البلد» فى الفصل الخامس، «سيدنا» شيخ الكتاب فى الفصل السادس. ومع هذا التعدد على مستوى الرواة، الذى يجعل كلا منهم مركزا روائيا، يتعدد المروى عليهم أيضا. فى الفصل السادس، مثلا، يخاطب الراوى «سيدنا» مرويا عليه هو «عريف الكتاب» - انظر ص ٦٨ - بينما فى الفصل الثالث يخاطب الراوى «معاطى» مرويا عليهم غير محددين: «إننى صريح (..) أنتم أيضا صرحاء وتعرفون كل شىء.. إلخ» - ص ٤٠). ولكن هذا التعدد الظاهر، على مستوى الرواة والمروى عليهم، يندرج فى سياق واحد أو ينتمى إلى منظور واحد، مرتبط بعالم «التفتيش»/ الرجال الذى تستنزفه المدينة ممثلة فى «السنيورة»/ المرأة، وتغتصبه - تقريبا - اغتصابا معكوسا يقترن فيه - كما فى سلوك حشرات عدة - الجنس بموت الذكر، حيث يعود «رجال التفتيش» إلى نويهم، بعد أن «تغتصبهم» ثم تعتصرهم السنيورة، جثثا فى أجولة عائمة. إن هذا التعدد لا يفارق موقع «الضحية» أبدا، إلى تلك الضفة الأخرى التى تأتى منها الشرور، وتحاط - فى الوقت نفسه - بهالة من الأحلام والوعود. فهذه الضفة الأخرى تقع كأنما فى عالم آخر ، ليس نائيا وعصيا على الامتلاك فحسب، ولكن أيضا غائبا وغائما وغامضا معا.

تعدد مراكز الرواة والمروى عليهم، هنا، إذن، ليس سوى زوايا عدة للنظر من موقع واحد، إلى عالم واحد. هذا العالم الواحد، هو بمثابة «بؤرة» تستقطب حولها كل وقائع الرواية وكل التوجه السردى فيها، لتصوغ وتؤكد معنى الاغتصاب الذى - رغم بعده المأساوى - يندفع إليه الجميع، فراشات نحو النار. وهذا التعدد، وهذا العالم الواحد، هما تعبير عن تلك المراوحة بين المركزية وما ينفيها.

فى روايات يوسف القعيد (الحداد) و(أخبار عزبة المنيسى) و(يحدث

فى مصر الآن) نلاحظ هذه المراوحة نفسها. تردد(الحداد) حكاية مصرع «منصور أبو الليل» خلال شخصيات أربع أو رواة أربعة: «عيشة» ابنته، و«حسن الأعرج» ابنه غيرالشرعى، و«زهران الرفاعى» الطامع فى ابنته، ثم ابنه «حامد»، وذلك فى فصول أربعة معنونة: «الحداد»، «الهزيمة» ، «الحزن» ، «طرح الأسئلة». لكن هذا التعدد، فى الشخصيات / الرواة/ الفصول، يلتف - رغم تباينه الظاهر - حول بؤرة مصرع هذا الأب، فلا شىء فى الجزئيات التى تنطوى عليها كل دائرة من الدوائر الأربع هذه يخرج عن اغتيال الأب، ولا تفاصيل تلوح بعيدة عنه.

المنحى نفسه قائم فى (أخبار عزبة المنيسى). يتأكد الطرف الأول من طرفى ثنائية التوتر بين التعدد والمركزية خلال الفصول المستقلة المعنونة: «التحقيق»، «الرضوخ»، «الكبرياء» ، «القتل» ثم «مشهد ختامى»، وتروى كل فصل من هذه الفصول شخصية بعينها. أما الطرف الآخر - المرتبط بالمركزية - فيتمثل فى التفاف تفاصيل الروايات/ الفصول حول تأكيد مغزى اغتصاب المدينة للريف، وهو مغزى يستند إلى «غواية» تجعل من السهل الاستسلام لهذا الاغتصاب، أو تصوغ هذا الاغتصاب صياغة ملتبسة، إذ تضفى على فعله نوعا من «رغبة مشتركة». وفى (يحدث فى مصر الآن) يتمثل التعدد فى تقسيم الرواية إلى «ثلاثة كتب» واعتماد منطق الروايات المتنوعة فيها(انظر مثلا ما ورد تحت عنوان «ما رواه الرواة عن الدبيش عرايس» - ص ٧٩)، فضلا عن اعتماد العناوين الداخلية التى تقدم «اقتطاعات» - قريبة من منطق «الريبورتاج» أو التحقيق الصحفى - حول الواقعة الأساسية بالرواية. أما الطابع المركزى الذى ينظم هذا التعدد، ويتفاعل معه، فيتمثل فى هيمنة مفردات أساسية ثلاث، كلها مترابطة كأنها تعبر عن مركز واحد: القرية المسماة، والمعلومات الموثقة عنها(انظر مثلا ص ١٦٩) والمؤلف المنتمى إليها، كأن هذا المركز

يمكن اختصاره في كلمات ثلاث: «قرية المؤلف المتعينة».

أما فى رواية شوقى عبد الحكيم (دم ابن يعقوب)، فالمراوحة بين المركزية والتعدد قائمة خلال موازاة الرواية لذلك « المتصل الريفى الحضرى»، بما يجعل عالمها يتحرك بين منحى يتمثل عالم الريف وفولكلوره ويستطرد ليشير إشارات مطولة إلى موروثه الثقافى، ومنحى آخر يرتبط بعالم المدينة ويسهب فى وصف الحلم بها. بموازاة هذا، نجد الرواية التى تعتمد راويا مركزيا أساسيا(وهو الذى يقدم هذه الاستطرادات والإشارات) تستخدم تقنية تناهض هذه المركزية، فـ «الأفصال» المسرحية التي تقدمها «الفرقة» وتستقل بعالمها وترتبط بسردها الخاص داخل الرواية، تمثل «مراكز» أخرى داخل هذه الرواية ، وإن لم تكن مراكز قادرة على أن تحيا بعيدا عن المركز الأساسى الذى ينتظمها جميعا.

وأخيرا، على مستوى المنحى الرابع، الذى نهض على تحطيم البنية المركزية خلال نزوع إلى خلق مراكز متعددة، متكافئة، بالرواية، أو جنوح إلى نفى طغيان المركز الروائى الواحد فيها، نجد روايات مثل (وردية ليل) لإبراهيم أصلان، و(أنتم يا من هناك) لضياء الشرقاوى، و(ذات) لصنع الله إبراهيم، وهى روايات تنتمى - كما لاحظنا - إلى عالم المدينة المتغيرة («وردية ليل» و «ذات») أو المدينة الحديثة (أنتم يا من هناك).

فى (وردية ليل) تتعدد المراكز الروائية تبعا لتعدد المشاهدات التى يرصدها الراوى، فضلا عن التعدد المرتبط بتبادل هذا الراوى دوره مع شخصية «سليمان» المحورية فى بعض فصول الرواية، أو المرتبط بغياب هذا الراوى ليحتل موقعه نص «برقية» من البرقيات فى أحد الفصول، كذلك تدعم هذا التعدد صياغة هذه الفصول نفسها، القائمة على نزوع قصصى قصير، يمكن معه قراءة كل فصل على أنه «نص» مستقل (وقد

نشر أغلب هذه الفصول على أنها نصوص، أو «قصص» مستقلة، بالفعل ، كما لاحظنا). وفضلا عن انتقالات الراوى، فى الفصول الحاضر فيها، بموازاة شخصيات عدة لكل منها عالمها الخاص، فإن هذا الراوى برصده المحايد، الشفاف، العارى من كل زخرف، المتعالى على كل حكم قيمى، يترك مساحات رحبة لتأويل ما يرويه بطرائق متباينة. ليس هناك، باختصار، مركز واحد ينظم الحكى، ولا يحدد اتجاهه أو مغزاه، وإنما بنية متعددة المراكز، قابلة للتأويل وإعادة التأويل ، وقابلة لقراءة جزئية أو كلية، كما هى مفتوحة ممكنة الاستكمال على مستوى الكتابة نفسها(٥).

وفى (ذات) أيضا نجد تلك البنية متعددة المراكز، والنهاية الافتراضية ، عند نقطة متعسفة قابلة للانفتاح على وقائع أخرى فى «سيرة» جديدة، أو مرحلة جديدة من مراحل الشخصية نفسها. ومثلما «يمكن أن ينتهى الحدث فى رواية «ذات» عند أى نقطة يمكن أيضا أن يبدأ عند أى نقطة(٦)، وإن آثر الراوى ـ كما هو واضح من إشارته فى بداية الرواية ـ أن يبدأ من «البداية الطبيعية» أى من اللحظة التى خرجت فيها «ذات» صارخة، عارية، إلى هذا العالم. يدعم هذه البنية المفتوحة، متعددة المراكز، ذلك الحشد الهائل من الوثائق التى تزخر بها الرواية، والتى (رغم «تنظيمها» بموازاة تصاعد حركة السرد حول «تحولات» حياة لقضايا بعينها، تعليقات على صور فوتوغرافية أو وصف لهذه الصورر.. إلخ)، تصب فى اتجاهات شتى (قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية.. إلخ)، بما يجعل من استخدامها ـ شأن استخدام أغلب المواد التوثيقية فى الرواية بوجه عام ـ «طريقة من طرق ردم الهوة بين الواقعة الممكن التحقق من صحتها والاختلاق الذى لا يمكن التحقق منه»(٧)، وإن كان هذا لا يتم خلال «طريقة» واحدة، وإنما خلال «طرائق» شتى، متنوعة. وحضور هذه الوثائق، خلال «ردم هذه الهوة» يومىء إلى مركز / مراكز ينازع/ تنازع

بؤرة «السرد المتخيل» المرتبطة بالراوى الموازى شخصية «ذات» فى المساحة الأكبر بالرواية، والموازى شخصيات غيرها فى مساحة أقل.

الحضور الواضح لشخصية ذات لا يصل إلى حد يمكن معه نهوض الرواية على بنية مركزية، إن «ذات» حاضرة بوصفها جزءا من كل، وشارة من شارات على مرحلة تحول فى حياة المدينة والوطن كله. والسرد المتخيل، الملتف على شخصية ذات، مواجه دائما بمستويات أخرى غير متخيلة، فضلا عن أنه قائم على تغلغل تقنية «التشتت والتجزىء والانشطار» وهى تقنية تعكس - من الناحية الجمالية - «الضجيج العبثى لحياة لا تنتظم فى مسيرة تنمية، ولا تتماسك وحداتها فى كل متناغم»[8] ، بما يؤكد معنى «عدم التمركز» نفسه.

فى (أنتم يا من هناك) يهيمن نموذج البنية غير المركزية أيضا. فالراوى المجرد، الحريص على النأى عن كل حكم قيمى، يترك - كما فى (وردية ليل) - إمكانات شتى لتأويل ما يرويه ، وبناء الرواية خاضع كذلك لاستقلال نسبى لأجزائها، بما يجعل كل جزء يكاد يستقل بعالمه الخاص، تحت عنوان خاص من عناوين الرواية التى تصل إلى واحد وثلاثين عنوانا مرقمة مسلسلة معنونة: (١ - ظهور الصورة ٢ - حلم زوجة عجوز ٣ - الآباء والأبناء ٤ - التبدلات ٥ - قبض الريح.. إلخ)، وتحت كل عنوان من هذه العناوين/ الفصول يتم تقديم ما يشبه «لوحة» تشكيلية أو «لقطة» سينمائية جزئية شبه مستقلة، وإن انتمت اللوحات/ اللقطات إلى عالم العمارة الحديثة الكبير، وإن اكتسبت هذه اللوحات / اللقطات - خلال تجاورها معا، وارتباطها بعالم تلك العمارة - «مشهدها» الكلى.

إن تعدد المراكز، فى هذه الروايات الأربع، هو بمثابة موازاة لمدينة متغيرة (فى «وردية ليل» و «ذات»)، حديثة (فى «أنتم يا من هناك»). وهذه المدينة، فى تغيرها وفى طابعها الحديث، معا، تنأى عن عالم المدينة

الغابرة، وعن بنيتها المركزية القديمة التى كانت مهيمنة، لتنفتح على نوع من تعدد المراكز، أو فقدان كل مركز، أو إمكان للانشطار والتجزىء والتفتت والتشظى، بما يفارق بين هذه المدينة المتغيرة/ الحديثة وأصلها المتوارث، أو بما «يفطمها» عن هذا الأصل، ومن ثم يجعلها - فى النهاية - مدينة جديدة، ذات ملامح جديدة، بقطع النظر عن أى حكم قيمى على هذه الجدة.

هوامش

(١) انظر: هربرت ماركوز (البعد الجمالى) سبق ذكره، ص ٦٢.

(٢) راجع: د. طه محمود طه (القصة فى الأدب الانجليزى) سبق ذكره، ص ١٣.

(٣) بامتداد هذه الرواية الأخيرة فى «ثلاثية كاملة» تضم أيضا (حكاية شوق) و (حكايات المدندش).

(٤) راجع: ساندرار ناداف «الزمن السحرى وجماليات التكرار»، مجلة «فصول» مجلد ١٣ عدد ١، ربيع ١٩٩٤، ص ٨٩.

(٥) هناك «معلومات» عن جزء ثان لهذه الرواية يقوم الكاتب بإنجازه.

(٦) د. لطيفة الزيات (أضواء ـ مقالات نقدية) سبق ذكره، ص ١٥٨.

(٧) راجع: ك . ك. روثفن (قضايا فى النقد الأدبى) سبق ذكره، ص ٣٥٠.

(٨) راجع: د. صلاح فضل (أساليب السرد فى الرواية العربية) سبق ذكره، ص ص ٢٢٠، ٢٢١.

خاتمـة

-١-

وقد انتهى هذا الباحث من بحثه، بعد هذه الرحلة مع علاقة الرواية والمدينة، ومع هذه الكثرة من الأعمال الروائية، يمكنه الآن أن يشير إلى أهم ماتوصل إليه من نتائج حول فروضه وتساؤلاته الأولى، وأهم ما يراه فى محاولته من مشكلات ومثالب (وللإخفاق درجات، كما يقال)، وأهم ما يتصوره فى هذا البحث من «ثغرات» قابلة للاستكمال، من هذا الباحث أو من باحثين آخرين.

-٢-

لقد تأكد للباحث أن موروث كل من الرواية والمدينة يشير إلى نوع من موازاة البنية، وأن سمات «الحراك» و «المرونة» و«التنوع» كانت دائما، ولا تزال، جزءا من المكونات الأساسية التى تصوغ شكليهما، وأن هذه السمات، بما تسمح به من قدرة على الاستيعاب والتكيف والامتداد، تقدم تفسيرا لتزايد وانتشار ظاهرة التحضر المدينى، من ناحية، ولصعود وازدهار فن الرواية التى أصبحنا نعيش «عصرها» من ناحية أخرى.

ورغم إمكان الاتفاق حول ملامح مجردة تشير إلى «معنى» للمدينة بوجه عام، فى كل الحضارات وفى أغلب العصور ، فإن بعض المدن ـ كما لاحظ الباحث ـ قد اقترن بملابسات خاصة، منحت لهذه المدينة أو تلك خصوصية مميزة، بما أدى ـ مثلا ـ إلى وقوع بعض مدن الشرق موقعا فريدا بين مدن العالم، حيث تداخلت فى المدينة الشرقية معالم تنتمى إلى

حقب تاريخية متراكبة، وحيث تجاورت - ولا تزال تتجاور - علاقات تنتمى إلى أنماط اجتماعية متباينة، بل حيث تتفاعل وتتصارع فى عالمها قيم مدينية وأخرى غير مدينية أو «قبل مدينية». ويترتب على ذلك حضور خاص لهذه المدينة على المستوى الروائى، يعكس التوزع بين عالمها والعالم المحيط بها جغرافيا أو السابق عليها تاريخيا، أو يمتد بها إلى ما هو خارجها ، أو يقسمها قسمة واضحة بين قطاع يستعيد بعض الروابط فى المدينة القديمة والوسيطة، وقطاع آخر يكابد مظاهر من مثل «الإبهام الحضرى» و«الاغتراب» و«المتاهة» أو ينعم بقيمة «التحرر». كما أن تداخل هذه العوالم فى المدينة الواحدة قد أدى إلى تجسيد وعى خاص فى التناول الروائى لها، تتجاور وتتنازع فيه المتناقضات بما يجاوز - ربما - تجاور المتناقضات وتنازعها فى الوعى الذى تصوغه مدينة الغرب متجانسة التكوين.

كذلك، لاحظ الباحث أن سمة الهيمنة التى تتسم بها المدينة المرجعية (القاهرة) التى يتناولها أو يتمثلها أغلب نتاج كتاب الستينيات، كان لها تأثير واضح فى تجربة/ تجارب هؤلاء الكتاب، حيث امتدت «غواية» هذه المدينة - أو شرورها، أو سطوتها، أو قدرتها على الاستنزاف.. إلخ - إلى عالم يفترض نأيه، ومن ثم استقلاله وانفصاله، عنها، إذ تسللت إلى هذا العالم، أو زحفت نحوه، أو اقتحمته، بشكل أو بآخر، لتصبح - فى هذه الحالات جميعا - ماثلة مثولا لافتا فيه، وهذا العالم النائى، الذى رآها فى موقع «الآخر» المستبعد، فى زمن مرجع ما، لم يعد يملك سوى التسليم باقترابها، أو بغزوها، فى زمن مرجع جديد.

وفى هذا السياق نفسه، المرتبط بخصوصية المدينة الشرقية، لاحظ الباحث أن بعض مفردات المدينة القديمة والوسيطة لا يزال ماثلا، حيا، فى روايات ينتمى عالمها إلى زمن معاصر أو شبه معاصر(فضلا عن أن بعض هذه المفردات يستعاد حرفيا فى روايات ترتد بعالمها إلى زمن مرجع

قديم)، بما يومىء إلى شكل خاص من أشكال جدلية « الاستمرارية » و «الانقطاع» تتغير على أساسه هذه المدينة، وتتحدد به علاقتها بماضيها وحاضرها، وبما يشى بمنطق خاص فى التكيف والاستيعاب، واجهت به هذه المدينة - وتواجه - المحاولات المتصلة لتطويرها أو تحديثها أو «تغريبها». ورفض تغير المدينة، فى الروايات التى تناولته، يعبر عن توجه من نوع خاص، لايزال يرى فى ملامح العالم القديم قيما تستحق الدفاع عنها، والتشبث بها.

-٣-

وعلى مستوى أوجه التفاعل بين عالم المدينة وتقنيات الرواية، لاحظ الباحث تباينا واضحا بين روايات كتاب الستينيات التى رصدت المدينة بأكثر من منظور.

وبوجه عام، على مستوى صياغات المكان، قام بعض الروايات التى رصدت المدينة من أماكن أخرى خارجها على ما يشبه «رحلات بطيئة» فى هذه الأماكن، المفتوحة، الرحبة، محدودة المفردات، التى تتداخل وساكنيها وتمثل جزءا من صياغة تصوراتهم. واحتفت روايات «المدينة الشرقية» أيضا بمفردات مكانية محدودة، اتخذتها «مراكز» روائية، وقرنت بعضها بنوع من «الألفة»، بما جعل هذه المفردات المكانية امتداداً لعالم الشخصيات الحية، وبما وثق الصلة بين مصائر هذه المفردات ومصائر الشخصيات نفسها. بينما ازدحمت الروايات التى انطلقت من تناول عالم «المدينة الحديثة» بكثرة لافتة من مفردات مكانية متغيرة، واتسمت بنوع من الانتقالات السريعة المفاجئة بينها، واهتمت بالرصد البصرى لها، وأضفت على بعضها أبعادا تعبيرية جعلت للمكان حضورا خاصا، مستقلا، منفصلا عن الشخصية التى تحيا فيه أو تتحرك منه أوإليه.

وعلى مستوى صياغات الزمن، لاحظ الباحث أن هناك قدرا واضحا من الاحتفاء بعلاقات الزمن الطبيعى، المجسد، الفضفاض، غيرالمنفصل عن الآثار المادية لتحولات الطقس ودورات الفصول، فى عدد من الروايات التى تناولت المدينة من بعيد(وإن قام بعض هذه الروايات على مراوحة بين استخدام هذا الزمن «الطبيعى» واستخدام الزمن «المدينى»، بما يعكس صراعا بين عالمين متجاورين فى حيز واحد، أو بما يعبر عن متصل ريفى حضرى»). وقد استمر جزء من هذا الاحتفاء بعلاقات الزمن الطبيعى فى بعض الروايات التى عبرت عن «المدينة الشرقية» وإن تداخلت هذه العلاقات، بهذه الروايات، مع صياغات للزمن تنتمى إلى كتابات المؤرخين فى العصر الإسلامى الوسيط. أما الروايات التى ركزت على عالم المدينة الحديثة، فقد اتصفت علاقات الزمن فيها بطابع مجرد، مجزأ، مفتت، حافل بالقفزات والانتقالات، ومشبع بصياغات تجعله زمنا نسبيا متغيرا.

وعلى مستوى علاقات الشخصيات، لاحظ الباحث ـ من جانب ـ أن الروايات التى تناولت «المدينة النائية» وأيضا التى تناولت «المدينة الشرقية» قد وضحت فيهما بقايا قيم التعارف والترابط والتماسك، بينما ـ من جانب آخر ـ عكست الروايات التى ركزت على عالم «المدينة الحديثة»، أو رصدت عالم «المدينة المتغيرة»، نوعا من الإبهام فى علاقات الشخصيات وتمزق الأواصر بينها، وانتفاء قيم المشاركة والتواصل، والتحول باتجاه قيمة التنافس الذى يصل إلى حد الافتراس. وفيما يتصل بالحوارات بين شخصيات هذه الروايات قام الحوار فى روايات الجانب الأول على نزوع إلى الاستطراد، أو التعامل مع «الحديث» المنسهب بوصفه نوعا من التواصل والمسرة، بينما انطوى الحوار فى روايات الجانب الآخر على علاقات مبهمة قائمة على «سوء التفاهم» لا على «التفاهم »، تكاد تشارف صيغة «المونولوج» الأحادى الذى لا يسعى إلى أية مشاركة حقيقية، مما

يؤكد معانى العزلة والاغتراب والفردية فى عالم المدينة الحديثة التى أحلت «المواطن» محل الفرد فى العشيرة، ثم تناءت بهذا «المواطن» فى عزلته وتوغلت به، وأمعنت، فى عتمة متاهته الخاصة.

وعلى مستوى صياغات الراوى، لاحظ الباحث أن صيغة الراوى المحايد، نسبى المعرفة، المراقب، المتخلى عن كل حكم قيمى، هى الأكثر بروزا فى روايات «المدينة الحديثة». بينما الراوى المشارك، الذى يفصح عن انتماء جمعى، ويحتفى بأحكام القيمة وينطلق من معرفة كلية بالعالم، هو الأظهر فى بعض الروايات التى تناولت «المدينة الشرقية» وفى معظم الروايات التى رصدت حضور المدينة من خارجها، وإن كان عدد محدود من هذه الروايات الأخيرة قد عرف صيغة تعدد الرواة فى الرواية الواحدة، وهى صيغة تنم عن وعى مدينى بالأساس (ويقلل من حجم هذه المفارقة أن هذه الروايات المحدودة سعت إلى «مناهضة» المدينة بلغتها وبمنطق المروى عليه المنتمى إليها).

وعلى مستوى السرد، لاحظ الباحث أن الروايات التى رصدت المدينة من بعيد قد حفل السرد فيها بعلاقات ومفردات تشى بعالم «غير» مدينى أو «قبل» مدينى، من حيث الجنوح إلى التجسيد، واستعادة الوحدة الأولية القديمة بين الإنسان والحيوان والطير ومفردات الطبيعة، وبروز علاقات نمط اجتماعى ينتمى إلى ما قبل مرحلة «الفصل بين الأدوار». بينما نهض السرد فى بعض روايات «المدينة الشرقية» على تراكب مستويات لغوية متعددة، بما يوازى تراكب العصور فى عالم هذه المدينة الشرقية نفسها. أما أغلب الروايات التى انتمت إلى دائرة «المدينة الحديثة»، فقام على سرد سريع الإيقاع، لاهث تقريبا، حافل بالانتقالات المفاجئة عبر الأزمنة والأماكن، وبالحركة بين العالم الداخلى والخارجى للشخصية، محتف بالمشهد البصرى احتفاء واضحا.

وأخيرا، على مستوى البنية، لاحظ الباحث أن نموذج البنية المركزية قد تم اعتماده بتوسع فى بعض الروايات التى انتمت إلى دائرة «المدينة النائية» أو جسدت تضاد المدينة/ الريف، وأن الروايات التى تناولت عالم المدينة الشرقية أضفت على هذا النموذج بعدا جديدا، يكاد يتمثل، فنيا، تخطيط المدينة الشرقية المعمارى. ثم لاحظ الباحث أن النموذج الذى يراوح بين المركزية والتعدد قد ظهر فى روايات تنتمى إلى دوائر شتى، بينما انحصر النموذج الذى يحطم البنية المركزية - باعتماد مراكز متعددة متكافئة ، أو بنفى كل مركز - فى عدد من الروايات التى انتمت إلى دائرة «المدينة الحديثة» أو التى رصدت «تغير المدينة».

- ٤ -

وبعد، فهذا الباحث يستطيع الآن، وقد اكتملت محاولته (ليس على ما كان يتمنى تماما) أن ينظر فيها فيرى بعض ما شابها من مثالب وثغرات، وأن يتصور أن بها مثالب وثغرات أخرى لا يمكنه أن يراها، ثم لا يملك - فى نظره وفى تصوره معا - سوى رجاء ألا تكون هذه المثالب فادحة، وألا تكون هذه الثغرات خطيرة.

لقد كان اتساع المادة الروائية التى تناولها الباحث بهذا البحث(وقد استبعد الباحث روايات أخرى كثيرة، قرأها وحلل بعضها بالفعل) رغم القيمة التى وفرها هذا الاتساع، سببا من أسباب عدم التوقف بما يكفى أمام بعض الروايات التى تستحق حيزا للتحليل أكبر من ذلك الذى منح لها فى هذا الكتاب.

ولقد كان الباحث مضطرا، فى حالات عدة، إلى عدم الاهتمام الكافى بـ «حكم القيمة» على بعض الروايات، لا من منطلق بنيوى يساوى بين النصوص، وإنما لاعتبار تمليه ضرورة استكشاف رؤى متعددة للمدينة،

وتعرف تمثلات روائية متباينة لها، بما يعكس التعدد والتباين فى عالمها(وربما يحق للباحث ، هنا أيضا، أن يزعم أن الاهتمام بحكم القيمة كان سببا أساسيا أدى به إلى استبعاد عدد آخر كبير من روايات كتاب الستينيات الذين درس بعض أعمالهم وعدد آخر من الكتاب الذين لم يدرس أعمالهم).

وقد كان الباحث مضطرا، كذلك، إلى القيام بعزل نسبى للعناصر الفنية الروائية ـ وهى متداخلة بالضرورة ـ عند تناوله أوجه التفاعل بينها وبين عالم المدينة، بما قد يضفى على هذا التناول مسحة تقليدية ما (يرجو الباحث ألا تكون سافرة جدا!). وقد كان هذا الاضطرار متعلقا باعتبارات درسية مهمة، أو رآها الباحث مهمة، وتصور ـ خطأ أو صوابا ـ أن الاهتمام بها يقدم للبحث نتائج أكثر تحديدا وإيجابية.

أما عن «الثغرات» التى يرى الباحث أن بحثه لم يستكمل جوانبها تماما(ولم يكن يملك، فى هذا الحين، أن يقوم بذلك)، فأهمها يتعلق بصلة أعمال كتاب الستينيات بالأعمال السابقة عليهم. (وسوف يحاول الباحث أن يسكتمل وينشر، قريبا، ما أنجزه من دراسة حول هذه الصلة وتناول هذه الصلة، خلال بحث معمق، يمكن أن يكشف عن أبعاد مهمة على مستوى تطور علاقة الرواية العربية بالمدينة، خلال هذا القرن الذى طرأت فيه تغيرات هائلة على طرفى هذه العلاقة.

- ٥ -

ومع هذه المثالب والثغرات، فقد حاول الباحث ـ قدر ما استطاع ـ الانطلاق من «سلم أولويات» يتفق والزوايا التى أطل منها على موضوع بحثه، ويتسق وحدود هذا الموضوع، وهى حدود ـ فيما يتصور الآن ـ ليست بالغائمة المنداحة، إطلاقا، ولا بالخانقة المكبلة، أبدا.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر(*)

١ - إبراهيم أصلان : (مالك الحزين) ، مطبوعات القاهرة، القاهرة، يونيو ١٩٨٣.

- .... : (وردية ليل) ، دار شرقيات ، القاهرة، ١٩٩٢.

٢ - أحمد الشيخ : (الناس فى كفر عسكر - أولاد عوف) روايات مختارة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٩.

- .... : (حكاية شوق)، روايات الهلال، ٥١٣ دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٩١.

- .... : (حكايات المدندش) روايات الهلال، ٥٦٦، دار الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٩٦.

٣ - بهاء طاهر : (بهاء طاهر - مجموعة أعمال) دار الهلال، القاهرة، د. ت. (منها رواية «شرق النخيل»)

- .... : (قالت ضحى)، روايات الهلال، ٤٤٤، دار الهلال، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٥.

- .... : (الحب فى المنفى)، روايات الهلال، ٥٥٩، دار الهلال، القاهرة، يوليو ١٩٩٥.

٤ - جمال الغيطانى : (الزينى بركات) مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٧٥.

- .... : (الرفاعى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧.

- .... : (رسالة البصائر فى المصائر) روايات الهلال، ٤٨٢، دار الهلال، القاهرة، فبراير ١٩٨٩.

- .... : (رسالة فى الصبابة والوجد)، روايات الهلال، ٤٦٥، دار الهلال، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٧.

- .... : (كتاب التجليات) دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠.

٥ - جميل عطية إبراهيم: (البحر ليس بملآن) مختارات فصول، ١١ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

- .... : (النزول إلى البحر)، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٦.

٦ - خيرى شلبى : (السنيورة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة قصص مختارة، القاهرة، ١٩٧٨.

- .... : (موال البيات والنوم) دار سعاد الصباح ، القاهرة، ١٩٩٢.

- .... : (وكالة عطية)، دار شرقيات، القاهرة ، ١٩٩٢.
٧ - شوقي عبد الحكيم : (دم ابن يعقوب)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
٨ - صالح مرسي : (زقاق السيد البلطي) ط. ثانية، أبوللو للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٧.
٩ - صبري موسى : (حادث النصف متر) الكتاب الذهبي، مؤسسة روز اليوسف القاهرة، د. ت.
- .... : (فساد الأمكنة)، مكتبة روز اليوسف، القاهرة، طبعة ثانية، ١٩٧٦.
١٠ - صنع الله إبراهيم : (تلك الرائحة وقصص أخرى) دار شهدي، القاهرة، ١٩٨٦.
- .... : (اللجنة) ط. سادسة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩١.
- .... : (ذات) دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٣.
١١ - ضياء الشرقاوي : (بيت في الريح) دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٧. (تتضمن رواية «مأساة العصر الجميل»).
- .... : (أنتم يا من هناك) ط. ثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.
١٢ - عبد الحكيم قاسم : (قدر الغرف المقبضة) مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٣.
- .... : (أيام الإنسان السبعة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول، ٥٢، القاهرة مايو ١٩٨٨.
١٣ - عبد الفتاح الجمل : (الخوف) مطبعة عبده وأنور أحمد ، القاهرة، ١٩٧٢.
١٤ - علاء الديب : (القاهرة) الكتاب الذهبي، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٤.
- .... : (الحصان الأجوف)، نشرت في (صباح الجمعة) مؤسسة روز اليوسف، القاهرة د. ت.
- .... : (زهر الليمون) مختارات فصول، ٤٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، أكتوبر ١٩٨٧.
- .... : (أطفال بلا دموع) روايات الهلال، ٤٨٧، دار الهلال القاهرة يوليو ١٩٨٩.
- .... : (قمر على المستنقع) روايات الهلال، ٥٦٢ دار الهلال، القاهرة أكتوبر ١٩٩٥.
١٥ - مجيد طوبيا : (دوائر عدم الإمكان)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٦.
- .... : (ريم تصبغ شعرها)، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٨٣.
١٦ - محمد البساطي : (المؤلفات الكاملة - الروايات) (التاجر والنقاش ، المقهى الزجاجي، الأيام الصعبة)، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
١٧ - محمد جبريل : (قلعة الجبل) ، روايات الهلال ، ٥٠٦ دار الهلال ، القاهرة، فبراير١٩٩١.
- .... : (الأسوار) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
١٨ - محمود دياب : (أحزان مدينة - طفل فى الحى الغربى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٧١.
١٩- يحيى الطاهر عبد الله: (الكتابات الكاملة) دارالمستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٣، (رواية «تصاوير من التراب والماء والشمس»).
٢٠ - يوسف القعيد : (الحداد) كتاب الطليعة (٢) مطبعة الجبلاوى، القاهرة، ١٩٦٩.
- .... : (أخبار عزبة المنيسى)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
- .... : (فى الاسبوع سبعة أيام)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
- .... : (يحدث فى مصر الآن)، مطبعة دار أسامة القاهرة، ١٩٧٧.
- .... : (الحرب فى بر مصر) ط. ثالثة، دار القاهرة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥.
- .... : (بلد المحبوب) دار سعاد الصباح ، الكويت - القاهرة ١٩٩٢.

ثانيا : المراجع العربية والمترجمة(*)

(أ)

١ - تقى الدين أحمد بن على بن عبد القادر بن محمد المعروف بالمقريزى : (الخطط المقريزية) المسماة (المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار) منشورات مكتبة العرفان، بيروت، د. ت.
٢ - جلال الدين السيوطى : (المختار من كتاب حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة لجلال الدين السيوطى) اختيار محمد محمود صبح، مراجعة أحمد أحمد بدوى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.
٣ - جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغرى بردى الأتابكى : (النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة). مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣٦.
٤ - د. حسين نصار [تحقيق] : (النجوم الزاهرة فى حلى حضرة القاهرة) ، القسم الخاص بالقاهرة فى (المغرب فى حلى المغرب)، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠.
٥ - عبدالرحمن بن خلدون : (مقدمة العلامة بن خلدون - الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر)،

مطبعة مصطفى محمد، القاهرة، د. ت.

٦ – عبد الرحمن الجبرتي: (عجائب الآثار فى التراجم والأخبار)، تحقيق وشرح حسن محمود جوهر، عمر الدسوقى، السيد إبراهيم سالم، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٦٦.

٧ – على مبارك : (الخطط التوفيقية الجديدة لمصر ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة)، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩.

٨ – محمد أحمد بن إياس الحنفى : (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) ط. ثانية، حققها وكتب لها المقدمة محمد مصطفى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٤ أجزاء (١٩٨٣ – ١٩٨٤).

(ب)

١ – د. أحمد إبراهيم الهوارى : (نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.

٢ – أحمد محمد عطية : (أصوات جديدة فى الرواية العربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.

٣ – ادوين موير : (بناء الرواية)، ترجمة إبراهيم الصيرفى، مراجعة د. عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د. ت.

٤ – د. أنجيل بطرس سمعان : (دراسات فى الرواية العربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

٥ – بول ويست : (الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية)، ترجمة عبد الواحد محمد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة ١٠٣ بغداد، الجزء الأول ١٩٨١.

٦ – بيرسى لوبوك : (صنعة الرواية)، ت . عبد الستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة ١٠١، بغداد ، ١٩٨١.

٧ – جان ريكاردو :(قضايا الرواية الحديثة)، ترجمها وعلق عليها صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ، ١٩٧٧.

٨ – جورج لوكاتش : (الرواية كملحمة بورجوازية) ، ت . جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

٩ – جورج هنرى رالى وأخرون : (نظرية الرواية – علاقة التعبير بالواقع) ت. د. محسن جاسم الموسوى، منشورات مكتبة التحرير، بغداد ١٩٨٦.

١٠ – د. سيد البحراوى : (محتوى الشكل فى الرواية العربية – النصوص المصرية الأولى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٦.

١١ – د. سيزا قاسم : (بناء الراوية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

١٢ – د. صلاح فضل : (أساليب السرد فى الرواية العربية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة،

كتابات نقدية ٣٦ القاهرة يناير ١٩٩٥.

١٣ - د. طه محمود طه : (القصة فى الأدب الإنجليزى - من «بيوولف» حتى «فينيجانزويك»)، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة، د. ت.

١٤ - عبد العزيز موافى : (أفق النص الروائى - دراسات تطبيقية فى الرواية والقصة القصيرة) كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، فبراير ١٩٩٥.

١٥ - د. على الراعى: (دراسات فى الرواية المصرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.

١٦ - د. على شلش : (روايات عربية معاصرة)، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٠.

١٧ - غالى شكرى : (المنتمى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ)، مكتبة الزنارى ، القاهرة، ١٩٦٤.

١٨ - .... : (الرواية العربية فى رحلة العذاب)، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧١.

١٩ - ف. ف. كوزينوف : (إضاءة تأريخية على قضايا الشكل)، القسم الثانى، (الرواية ملحمة العصر الحديث) ت. د. جميل نصيف التكريتى، منشورات آفاق عربية، موسوعة، نظرية الأدب، بغداد، ١٩٨٦.

٢٠ - كولن ولسن : (فن الرواية)، ترجمة وتقديم محمد درويش، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، ١٩٨٦.

٢١ - مالكوم برادبرى : [إعداد وتقديم] (الرواية اليوم) ت. أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب «الألف كتاب الثانى» ١٩٨، القاهرة، ١٩٩٦.

٢٢ - مجموعة كتاب : (الرواية المغربية - أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ١٩٩٦.

٢٣ - د. محسن جاسم الموسوى : (عصر الرواية - مقال فى النوع الأدبى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة، الألف كتاب الثانى، ١٦، القاهرة - بغداد ١٩٨٦.

٢٤ - د. محمد بدوى : (الرواية الحديثة فى مصر - دراسة فى التشكيل والإيديولوجيا)، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٢٥ - د. محمد زغلول سلام : (دراسات فى القصة العربية الحديثة: أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٣.

٢٦ - د. محمد محمد حسن وهبة : (الرواية اليونانية القديمة)، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٧ - محمود أمين العالم : (تأملات فى عالم نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.

٢٨ - د. مصطفى عبد الغنى : (الاتجاه القومى فى الرواية)، عالم المعرفة ٨٨، الكويت، أغسطس ١٩٩٤.

٢٩ - ميخائيل باختين : (قضايا الفن الإبداعى عند دستويفسكى)، ت. جميل نصيف التكريتى، مراجعة حياة شرارة ، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٦.

٣٠ - .... : (الخطاب الروائى) ت. د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس ، ١٩٨٧.

٣١ - والتر آلن : (الرواية الإنجليزية) ت. صفوت عزيز جرجس، مراجعة د. مرسى سعد الدين، الألف كتاب الثانية ، ٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٦.

٣٢ - يمنى العيد : (تقنيات السرد الروائى) دار الفارابى، سلسلة دراسات نقدية، بيروت، ١٩٩٠.

٣٣ - يوسف الشارونى : (الرواية المصرية المعاصرة)، كتاب الهلال ، ٢٦٨ دار الهلال، القاهرة، ابريل ١٩٧٣.

٣٤ - .... : (الروائيون الثلاثة - نجيب محفوظ، يوسف السباعى، محمد عبد الحليم عبد الله)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠.

(ج)

١ - إدوار الخراط : (من الصمت إلى التمرد - دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى)، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية ٢٥، القاهرة، فبراير ١٩٩٤.

٢ - إديث كيرزويل : (عصر البنيوية، من ليفى شتراوس إلى فوكو) ت. د. جابر عصفور، منشورات ، آفاق بغداد ١٩٨٥.

٣ - ارنست فيشر : (ضرورة الفن)، ت. أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٤ - أرنولد هاوزر : (الفن والمجتمع عبر التاريخ) جزآن، ت. د. فؤاد زكريا، مراجعة د. أحمد خاكى، ط. ثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١.

٥ - ألن تيت : (دراسات فى النقد)، ت. د. عبد الرحمن ياغى، مكتبة المعارف (بالاشتراك مع فرانكلين) بيروت ١٩٦١.

٦ - إميل فوجييه : (مدخل إلى الأدب)، ترجمة مصطفى فودة، الألف كتاب ١٠٢ لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٥٨.

٧ - بيير زيما : (النقد الاجتماعى - نحو علم اجتماع للنص الأدبى)، ت. عايدة لطفى مراجعة د. أمينة رشيد د. سيد البحراوى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ١٩٩١.

٨ - تزفيتان تودوروف : (باختين - المبدأ الحوارى)، ت. د. فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق للترجمة ١٤، القاهرة يونيو ١٩٩٦.

٩ – ت. س. إليوت : (ملاحظات نحو تعريف الثقافة)، ت. د. شكرى محمد عياد، مراجعة عثمان نوية، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة، والنشر، القاهرة د. ت.

١٠ – د. جابر عصفور : (هوامش على دفتر التنوير)، دار سعاد الصباح، القاهرة – الكويت ١٩٩٤.

١١ – .... : (آفاق العصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

١٢ – جان بول سارتر: (ما هو الأدب)، ت. جورج طرابيشى، منشورات المكتب التجارى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٦١.

١٣ – جوستاف لانسون : (تاريخ الأدب الفرنسى)، ت. د. محمود قاسم، مراجعة د. سهير القلماوى ، المؤسسة العربية الحديثة (وزارة التعليم العالى ، قسم الترجمة والألف كتاب)، القاهرة، ١٩٦٢.

١٤ – جوستاف لوفيفر : [ترجمة إلى الفرنسية] (روايات وقصص مصرية)، ترجمها إلى العربية د. أنور عبد العزيز، الألف كتاب ٦٦، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت.

١٥ – جون كوين : (بناء لغة الشعر)، ت. د. أحمد درويش مكتبة الزهراء القاهرة ١٩٨٥.

١٦ – .... : (اللغة العليا – النظرية الشعرية)، ترجمة وتقديم د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومى للترجمة، القاهرة ١٩٩٥.

١٧ – د. حسين الحاج حسن : (علم الاجتماع الأدبى)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٣.

١٨ – خلدون الشمعة : (المنهج والمصطلح – مداخل إلى أدب الحداثة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩.

١٩ – رامان سلدن : (النظرية الأدبية المعاصرة)، ت. د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق للترجمة ١٠ القاهرة، مارس ١٩٩٦.

٢٠ – ر. م. ألبيريس : (الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين)، ت. جورج طرابيشى، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٥.

٢١ – د. زكريا إبراهيم : (مشكلة الفن)، مكتبة مصر، مشكلات فلسفية ٣، القاهرة، د. ت.

٢٢ – د. سيد حامد النساج : (بحوث ودراسات أدبية)، سلسلة اقرأ ٤٣٦، دار المعارف، القاهرة، يونيو ١٩٧٨.

٢٣ – د. شكرى محمد عياد : (البطل فى الأدب والأساطير)، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩.

٢٤ – .... : (الأدب فى عالم متغير)، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٢٥ – .... : (دائرة الإبداع – مقدمة فى أصول النقد)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

٢٦ – .... : (المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين)، عالم المعرفة ١٧٧، الكويت ، سبتمبر ١٩٩٣.

٢٧ - د. عبد الغفار مكاوى : (جذور الاستبداد - قراءة فى أدب قديم)، عالم المعرفة ١٩٢ الكويت، ديسمبر ١٩٩٤.

٢٨ - د. عبد المنعم تليمة :(مقدمة فى نظرية الأدب)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.

٢٩ - غاستون باشلار : (جماليات المكان)، ت . غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط، ثانية بيروت ١٩٨٤.

٣٠ - غيوغى غاتشف : (الوعى والفن)، ترجمة د. نوفل نيوف، مراجعة د. سعد مصلوح ، عالم المعرفة ١٤٦، الكويت ، فبراير ١٩٩٠.

٣١ - ڤالنتينا إيڤاشيڤا : (الثورة التكنولوجية والأدب)، ت. عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥.

٣٢ - ك.ك. روثڤن : (قضايا فى النقد الأدبى)، ترجمة عبد الجبار المطلبى، مراجعة د. محسن جاسم الموسوى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.

٣٣ - د. لطيفة الزيات : (أضواء - مقالات نقدية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

٣٤ - مارشال بيرمان : (حداثة التخلف - تجربة الحداثة)، ت. فاضل جتكر ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، تيقوسيا ١٩٩٣.

٣٥ - ماريوس فرانسوا جويار : (الأدب المقارن)، ت. د. محمد غلاب، د. عبد الحليم محمود، الألف كتاب ٤٤، لجنة البيان العربى، القاهرة، ١٩٥٦.

٣٦ - مالكم برادبرى وجيمس ماكفارلن [تحرير] : (الحداثة)، ت. مؤيد حسن فوزى، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٧.

٣٧ - د. محمد غنيمى هلال : (الرومانتيكية - نشأتها ، فلسفتها ، قضاياها ، آثارها)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة د. ت.

٣٨ - د. مختار أبو غالي : (المدينة فى الشعر العربى المعاصر)، عالم المعرفة ١٩٦، الكويت، ابريل ١٩٩٥.

٣٩ - مجموعة كتاب : (حاضر النقد الأدبى - مقالات فى طبيعة الأدب)، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمود الربيعى، ط. ثانية، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٧.

٤٠ - مجموعة كتاب - تزفتان تودوروف وآخرون : (فى أصول الخطاب النقدى الجديد)، ت. أحمد المدينى سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.

٤١ - مجموعة كتاب : (مدخل إلى ما بعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، القاهرة، مارس ١٩٩٤.

٤٢ - مجموعة كتاب : (الحداثة وما بعد الحداثة)، إعداد وتقديم بيتر بروكر، ت. د. عبد الوهاب علوب، مراجعة د. جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافى أبو ظبى ١٩٩٥.

٤٣ – مجموعة كتاب : باختين، لوتمان، كوندراتوف:(مداخل الشعر – ثلاث دراسات)، ت. د. أمينة رشيد، د. سيد البحراوى، سلسلة «آفاق» للترجمة، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، مايو، ١٩٩٦.

٤٤ – M.L.Abbé-Ci Vencent : (نظرية الأنواع الأدبية)، ترجمة وتعليق د. حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٥٨.

٤٥ – ميخائيل باختين : (الماركسية وفلسفة اللغة)، ت. محمد البكرى ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٦.

٤٦ – هربرت ماركوز : (البعد الجمالى – نحو نقد النظرية الجمالية الماركسية)، ت. جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.

٤٧ – وليد الخشاب : (دراسات فى تعدى النص)، المجلس الأعلى للثقافة، الكتاب الأول، القاهرة، ١٩٩٤.

٤٨ – وليم فان أوكونور : (النقد الأدبى) ت. صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر ، بيروت، ١٩٦٠.

(د)

١ – إبراهيم جلال : (المعز لدين الله الفاطمى وتشييد مدينة القاهرة)، دار الفكر العربى، الألف كتاب ٤٨٣، القاهرة ١٩٦٣.

٢ – د. أحمد خالد علام : (تخطيط المدن)، مطبعة النهضة العربية ، القاهرة ١٩٨٠.

٣ – د. أحمد شلبى : (فصول فى تاريخ تحديث المدن فى مصر ١٨٢٠ – ١٩١٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨.

٤ – د. أحمد على إسماعيل : (المدينة العربية والإسلامية – توازن الموقع والتركيب الداخلى)، رسائل جغرافية ١٥، جامعة الكويت، الكويت يونيو ١٩٧٨.

٥ – د. أحمد النكلاوى : (القاهرة – دراسة فى علم الاجتماع الحضرى)، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣.

٦ – أندريه ريمون : (المدن العربية الكبرى فى العصر العثمانى)، ت. لطيف فرج، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١.

٧ – .... : (القاهرة، تاريخ حاضرة) ت. لطيف فرج، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤.

٨ – أوليج فولكف : (القاهرة ، مدينة ألف ليلة وليلة ١٦٩ – ١٩٦٩)، ت. أحمد صليحة، الألف كتاب الثانى ١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٨٦.

٩ – بول كازانوفا : (تاريخ ووصف قلعة القاهرة)، ترجمة وتقديم د. أحمد دراج، مراجعة د. جمال محرز، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٧٤.

١٠ – توفيق أحمد عبد الجواد : (تاريخ العمارة) الجزء الرابع (العمارة الحديثة فى القرن

العشرين)، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧٢.
١١ - جاستون فييت : (القاهرة مدينة الفن والتجارة) ت. د. مصطفى العبادى، كتاب اليوم ٣٠٨، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠.
١٢ - جمال حمدان : (القاهرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
١٣ - جمال الغيطاني : (ملامح القاهرة في ١٠٠٠ سنة)، دار الهلال ، كتاب الهلال ٣٩٣، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٣.
١٤ - جورج كونتنو : (المدنيات في الشرق الأدنى)، ت. مترى شماس، المنشورات العربية، بيروت، د. ت.
١٥ - حسن فتحى : (العمارة والبيئة)، دار المعارف ، كتابك ٦٧، القاهرة ١٩٧٧.
١٦ - ديزموند سيتوارت : (القاهرة)ت. يحى حقى، تقديم ودراسة جمال حمدان، كتاب الهلال ٢١٦، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.
١٧ - د. زيدان عبد الباقي : (علم الاجتماع الحضرى والمدن المصرية)، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، ١٩٧٤.
١٨ - ستانلى د. برون وجاك ف. وليمز [تحرير] : (مدن العالم - دراسة في نمو المواطن الحضرية في أنحاء الكرة الأرضية)، ت. د. نظمى لوقا، مطبوعات كتابى، الجزء الثانى، القاهرة، ١٩٨٦.
١٩ - ستانلى لين بول : (سيرة القاهرة) ت. د. على إبراهيم وآخرين، ط، ثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥١.
٢٠ - د. سعاد ماهر : (القاهرة القديمة وأحياؤها)، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، المكتبة الثقافية ٧٠، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٢.
٢١ - د. السيد الحسينى : (المدينة - دراسة في علم الاجتماع الحضرى)، ط. ثالثة ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.
٢ - د. السيد حنفى عوض : (علم الاجتماع الحضرى)، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٧.
٢٣ - د. عبد الباقى إبراهيم، د. حازم محمد إبراهيم : (المنظور التاريخى للعمارة في المشرق العربى)، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة ١٩٨٧.
٢٤ - د. عبد الحميد عبد الواحد : (مقدمة في تخطيط وتصميم المناطق الخضراء وفراغات البيئة العامة في المدن)، دار غريب، القاهرة، ١٩٨٨.
٢٥ - د. عبد الرحمن زكى : (قلعة صلاح الدين وقلاع إسلامية معاصرة)، الألف كتاب ٢٨٨، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠.
٢٦ - ....: (موسوعة مدينة القاهرة في ألف عام)، الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٦.
٢٧ - .... : (الفسطاط وضاحيتاها العسكر والقطائع)، المكتبة الثقافية ١٥٨ القاهرة، يونيو ١٩٦٦.

٢٨ – .... : (الأزهر وما حوله من الآثار)، المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠.
٢٩ – .... : (بناة القاهرة فى ألف عام)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة، المكتبة الثقافية القاهرة، ١٩٨٦.
٣٠ – .... : (قلعة صلاح الدين الأيوبى وما حولها من آثار)، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها القاهرة ١٩٦٠.
٣١ – د. عبد الفتاح محمد وهيبة : (جغرافية العمران)، منشأة المعارف، الاسكندرية ١٩٧٥.
٣٢ – عبدالمنعم شميس : (القاهرة – قصص وحكايات)، كتاب اليوم القاهرة ١٩٨٤.
٣٣ – غولايف : (المدن الأولى)، دار التقدم موسكو، ١٩٨٩ .
٣٤ – فوستيل دى كولانج : (المدينة العتيقة)، ت. عباس بيومي، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٥٠ .
٣٥ – ك. أ. كريزويل : (وصف قلعة الجبل)، ت. د. جمال محمد محرز مراجعة د. عبد الرحمن زكى، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧٤.
٣٦ – لويس ممفورد : (المدينة على مر العصور – أصلها وتطورها ومستقبلها)، أشرف على ترجمته وقدم له وعلق عليه د. ابراهيم نصحى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، الجزء الأول ١٩٦٤.
٣٧ – محمد حماد : (تخطيط المدن الإنسانى عبرالعصور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
٣٨ – د. محمد شكرى: (العمارة فى مصر القديمة)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة، ١٩٧١.
٣٩ – د. محمد عبد الستار: (المدينة الإسلامية)، عالم المعرفة ١٢٨، الكويت ، أغسطس ١٩٨٨.

(هـ)

١ – أبو صالح الألفى : (الفن الإسلامى – أصوله فلسفته مدارسه)، دار المعارف ، القاهرة، د. ت.
٢ – د. أحمد أمين : (قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٣.
٣ – .... : (الشرق والغرب)، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ١٩٥٥.
٤ – د. أحمد محمد عبد الخالق : (قلق الموت)، عالم المعرفة ١١١، الكويت، مارس ١٩٨٧.
٥ – أرثر . س. جريجور : (الإنسان عبر التاريخ)، ت. نور الدين الزارى، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٨٧ .
٦ – أرنولد توينبى : (تاريخ الحضارة الهلينية)، ترجمة رمزى جرجس، راجعه د. صقر خفاجة،

مكتبة الأنجلو المصرية، الألف كتاب ٤٥٨، القاهرة، ١٩٦٣.
٧ - أ. س. ترتون : (أهل الذمة فى الإسلام)، ترجمة وتعليق د. حسن حبشى ط. ثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين ٧٠، القاهرة ١٩٩٤.
٨ - أفلاطون : (جمهورية أفلاطون)، ترجمة ودراسة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.
٩ - ألبرت اشفيتسر : (فلسفة الحضارة)، ت د. عبد الرحمن بدوى، مراجعة د. زكى نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، د. ت.
١٠ - ألفين توفلر : (تحول السلطة)، ت. لبنى الريدى، سلسلة الألف كتاب الثانى، ١٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الأول ١٩٩٥.
١١ - د. أنور عبد الملك : (نهضة مصر - تكون الفكر والإيديولوجية فى نهضة مصر الوطنية ١٨٠٥ - ١٨٩٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣.
١٢ - ب. س. ديفيز : (المفهوم الحديث للمكان والزمان)، الألف كتاب الثانى ٢٢٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
١٣ - بول هنرى لانج : (الموسيقى والحضارة)، ت. أحمد حمدى محمود، مراجعة د. حسين فوزى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.
١٤ - بيتر فارب : (بنو الإنسان)، ت. زهير الكرمى، عالم المعرفة ، ٦٧، الكويت يوليو ١٩٨٣.
١٥ - جان مارى بيليت : (عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة)، ت. السيد محمد عثمان، عالم المعرفة ١٨٩، الكويت، سبتمبر ١٩٩٤.
١٦ - د. جمال حمدان : (شخصية مصر - دراسة فى عبقرية المكان)، عالم الكتب، القاهرة، الجزء الرابع، ١٩٨٤.
١٧ - جى .إم . جيمس : (التراث المسروق - الفلسفة اليونانية فلسفة مصرية مسروقة)، ت. شوقى جلال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة ١٩٩٦.
١٨ - جورج سادول : (تاريخ السينما فى العالم)، ت. د. إبراهيم الكيلانى فايز كم نقش، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٨.
١٩ - جون ويلسون : (الحضارة المصرية)، ت. د. أحمد فخرى مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥.
٢٠ - د. حسن حماد : (الإنسان وحيدا - دراسة فى مفهوم الاغتراب فى الفكر الوجودى المعاصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب ٣٩، القاهرة، ديسمبر ١٩٩٥.
٢١ - رالف لنتون : (شجرة الحضارة)، ت. د. أحمد فخرى، مكتبة الأنجلو المصرية - بالاشتراك مع فرانكلين القاهرة - نيويورك د. ت.
٢٢ - ر. م. ماكيفر شارلز هـ . بدج : (المجتمع)، ترجمة وتقديم د. أحمد على عيسى، مكتبة النهضة المصرية - بالاشتراك مع فرانكلين، القاهرة د. ت.

٢٣ - روجر مانفل : (الفيلم والجمهور)، ت. برلنتي منصور ، مراجعة يوسف عمون، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة د. ت.
٢٤ - د. زكي نجيب محمود : (وجهة نظر)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦٧.
٢٦ - د. الطاهر لبيب : (سوسيولوجيا الثقافة)، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٨.
٢٧ - عاطف عمارة : (سقوط الآلهة، في تحديث الثقافة العربية)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧.
٢٨ - عبد الرحمن الرافعي (بك) : (عصراسماعيل)، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، ١٩٤٨.
٢٩ - د. عبد المنعم ماجد : (تاريخ الحضارة الإسلامية في العصور الوسطى)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣.
٣٠ - د. عبد الهادي الجوهري : (مدخل لدراسة المجتمع)، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٤.
٣١ - د. عفيف بهنسي : (دراسات نظرية في الفن العربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٧٢.
٣٢ - فاروق خورشيد، د. محمود ذهني : (فن كتابة السيرة الشعبية)، مطبوعات الجمعية الأدبية دار الثقافة العربية، القاهرة ١٩٦١.
٣٣ - فرانكلين ل. باومر : (الفكر الأوروبي الحديث - الاتصال والتغير في الأفكار)، ت. د. أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب الألف كتاب الثاني ٨١، القاهرة الجزء الرابع ١٩٨٩.
٣٤ - د. فؤاد زكريا : (هربرت ماركوز)، دار الفكر المعاصر القاهرة، أغسطس ١٩٧٨.
٣٥ - فوزية دياب : (القيم والعادات الاجتماعية)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة، د. ت.
٣٦ - كارل ماركس، فريدريك إنجلر : (الإيديولوجية الألمانية)، ت. فؤاد أيوب، داردمشق للطباعة والنشر دمشق ١٩٧٦.
٣٧ - كافين رايلي : (الغرب والعالم - تاريخ الحضارة من خلال موضوعات) ، ت. د. عبد الوهاب المسيري د. هدى عبد السميع مراجعة د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة الكويت، جزآن، يونيو، ١٩٨٥ ويناير ١٩٨٦.
٣٨ - ك. مادهو بانيكار : (الوثنية والإسلام - تاريخ الامبراطوريات الزنجية في غربي افريقيا)، ترجمه وعلق عليه أحمد فؤاد بلبع، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٥.
٣٩ - كولن ولسن : جون جرانت [تحرير] (فكرة الزمان عبر التاريخ)، ترجمة فؤاد كامل مراجعة شوقي جلال، عالم المعرفة ١٥٩، مارس١٩٩٢.

٤٠ – مارسيل مارتن : (اللغة السينمائية)، ت. سعد مكاوى، مراجعة فريد المزاوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة د. ت.

٤١ – مجموعة مؤلفين : (تاريخ البشرية) الجزء الثانى(تاريخ المجتمعات)، إعداد اللجنة الدولية بإشراف منظمة اليونسكو، ترجمة ومراجعة د. عثمان نوية وآخرين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.

٤٢ – محمد عزت مصطفى : (قصة الفن التشكيلى – العالم القديم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩٦.

٤٣ – د. محيى الدين صابر : (التغير الحضارى وتنمية المجتمع)، مركز تنمية المجتمع فى العالم العربى، سرس الليان ١٩٦٦.

٤٤ – د. مصطفى ناصف : (اللغة والتفسير والتواصل)، عالم المعرفة ١٩٣ الكويت يناير ١٩٩٥.

٤٥ – ملفين كرانزبرج ، ويليام هـ . د. افنبورث [تحرير] : (التكنولوجيا والثقافة)، ترجمة مهندس محمد عبد المجيد نصار، مراجعة د. مهندس أنور محمود عبد الواحد، مؤسسة سجل العرب بالاشتراك مع فرانكلين، القاهرة ١٩٧٥.

٤٦ – موريس كروزيه [إشراف] : (تاريخ حضارات العالم)، نقله إلى العربية فريد م داغر فؤاد ج أبو ريحان، منشورات عويدات بيروت ١٩٦٤.

٤٧ – د. نعمات أحمد فؤاد: (شخصية مصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨.

٤٨ – نيقولاى برديائيف : (العزلة والمجتمع)، ت. فؤاد كامل، مراجعة على أدهم، الألف كتاب ١٨٩ مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٠.

٤٩ – ه – .ج. ولز : (معالم تاريخ الإنسانية)، تعريب عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة د. عبد الحميد يونس، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة د. ت.

٥٠ – هنرى لوفيفر : (اللسان والمجتمع،) ت. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨٣.

٥١ – هيرودوت : (هيرودوت يتحدث عن مصر)، ترجمها محمد صقر خفاجة، قدم لها وشرحها د. أحمد بدوى، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦.

٥٢ – و. م. فلندرز بترى : (الحياة الاجتماعية فى مصر القديمة)، ترجمه وعلق عليه وقدم له حسن محمد جوهر و عبد المنعم عبد الحليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

٥٣ – ويل ديورانت : (قصة الحضارة)، الجزء الثانى من المجلد الثانى، ت. محمود بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د. ت.

والجزء الأول من المجلد الأول، ت. د. زكى نجيب محمود، الناشر نفسه، القاهرة، ١٩٥٩.

٥٤ – يحيى حقى: (عطر الأحباب)، دار الكتاب الجديد ، القاهرة، ١٩٧١.

ثالثا : المقالات والدراسات (دوريات)

١ – د. جابر عصفور : «مفتتح» «فصول» عن «زمن الرواية» مجلد ١١ عدد ٤ شتاء ١٩٩٣.

٢ – ....: «الحب فى المنفى» ، جريدة «الحياة»، العدد ١١٨٧٦، الاثنين ٢٨ اغسطس ١٩٩٥.

٣ – .... : «قمر على المستنقع» جريدة «الحياة»، العدد ١١٩٣٩ الاثنين ٣٠ تشرين الأول(اكتوبر) ١٩٩٥.

٤ – ....: «حضارة الصورة» ، «مجلة الثقافة الجديدة» العدد ٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٦.

٥ – جمال الغيطانى : «ألف ليلة من الزخرفة والتخطيط»، «فصول» مجلد ١٣ عدد ٢ صيف ١٩٩٤ .

٦ – رجاء النقاش : مقال ملحق برواية(حادث النصف متر)، الطبعة التى اعتمدناها.

٧ – د. رضوى عاشور : «الأشواق والأسى»، مجلة «الطليعة» السنة الثامنة، العدد العاشر، اكتوبر ١٩٧٢.

٨ – .... : «الزينى بركات ..»، مجلة «الطريق» العدد ٤٢٣ بيروت ١٩٨١ (نقلا عن د. محمد بدوى «الرواية الحديثة فى مصر»).

٩ – سامى خشبة : «جيل الستينيات فى الرواية المصرية»، مجلة «فصول» مجلد ٢ عدد ٢ مارس ١٩٨٢.

١٠ – .... : «مالك الحزين وإمبابة: مع التجربة وبعدها»، مجلة «إبداع» العدد ٢ السنة ٤ فبراير ١٩٧٦.

١١ – ساندراناداف : «الزمن السحرى وجماليات التكرار»، «فصول» مجلد ١٣ عدد ١ ربيع ١٩٩٤.

١٢ – د. شاكر عبدالحميد : «المتاهة والمصير الغامض: قراءة فى عالم محمد البساطى»، مجلة «الثقافة الجديدة» العدد ٨٥ القاهرة، اكتوبر ١٩٩٥.

١٣ – شعيب حليفى : «مكونات السرد الفانتاستيكى»، مجلة «فصول» مجلد ١٢ عدد ١، ربيع ١٩٩٣.

١٤ – د. صبرى حافظ : «مالك الحزين – الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية»، مجلة «فصول» مجلد ٤ عدد ٤ سبتمبر ١٩٨٤.

١٥ – .... : «الرواية والحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس»، مجلة «فصول» مجلد ١٢ عدد ١ ربيع ١٩٩٣.

١٦ – عبد العالى بوطيب : «مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى بين الائتلاف والاختلاف» مجلة «فصول» المجلد ١١ العدد ٤ شتاء ١٩٩٣.

١٧ - علاء الديب : «فساد الأمكنة» مقال ملحق برواية (فساد الأمكنة)، الطبعة التى اعتمدناها.
١٨ - على شلش : مقال ملحق برواية(فساد الأمكنة) الطبعة التى اعتمدناها.
١٩ - غاستون باشلار : «جماليات المكان» ت. غالب هلسا، مجلة «الأقلام» العدد بغداد ١٩٧٩
٢٠ - غالب هلسا : مقال ملحق برواية(فساد الأمكنة) الطبعة التى اعتمدناها.
٢١ - د. غالى شكرى : «وجوه الفانتازيا - من سفر الخروج، فى البدء كانت الحرية» مجلة «فصول» المجلد ١٢ العدد ٢ ربيع ١٩٩٣.
٢٢ - فؤاد دوارة : مقال ملحق برواية (فساد الأمكنة)، الطبعة التى اعتمدناها.
٢٣ - د. محمد برادة : «الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين»، مجلة «فصول» مجلد ١١ عدد ٤ شتاء ١٩٩٣.
٢٤ - د. محمد المطالسى : «الزقاق فى المدينة العربية العتيقة - معمار المدن العربية صدى للنظام الاجتماعى»، جريدة «أخبار الأدب» العدد ١٨٤ ، ١٦ يناير ١٩٩٧.
٢٥ - د. هشام جعيط : «الكوفة - نموذج المدينة الدولة»، مجلة «الفكر العربى المعاصر» عدد ٢٤٤ بيروت فبراير ١٩٨٣.
٢٦ - يورى لوتمان : « مشكلة المكان الفنى»، تقديم وترجمة د. سيزا قاسم، مجلة «ألف» العدد ٦، الجامعة الامريكية، بالقاهرة ربيع ١٩٨٦.
٢٧ - .... : « بنية النص السردى»، ت. عبد النبى أصطيف، مجلة «فصول» مجلد ١١ عدد ٤ شتاء١٩٩٣.

رابعا : رسائل جامعية (مخطوطة)

- محمد يحيى الرخاوى(الفائض اللفظى فى الكلام الشفاهى وعلاقته بكل من القدرات الإبداعية وبعض سمات الشخصية)، رسالة ماجستير، قدمت لقسم علم النفس بكلية الآداب، جامعة القاهرة، نوقشت عام ١٩٩٤.

خامسا : المراجع الأجنبية(*)

(A)

1-Aian Gilbert and Josef Gagler : (Cities Poverty and Development, Urbanization in The Third World,) Oxford Univ. Press, second edition, London, 1992.
2-Alvin Toffler, : (The Third Wave,) Bantam Books, New York, 1989.

3-B. Gamach and Ian S. MacNiven (ed),: (The Modernists Studies in Literary Phenomenon,) Associated Univ. Press, London. 1984.
4-David Drakakis Smith, : (The Third World City,) Menthuen, London and New York, 1985.
5-Francis Brown(ed.): (Highlights of Modern Literature, A Mentor Book, New York, 1954.
6-Gilbert Phelps(et al): (The Pelican Guide to English Literature,) The modern age, Penguin Books, third edition, London, 1973.
7- Lionel Trilling: (The Liberal Imagination, Essays on Literature and Society, Doubledy Anchor Books, New York, 1957.
8- Paul Rabinaw(ed): (The Foucault Reader,) New York, Pantheon Books, 1984.
9- Maneul Castells: (City, Class and Power,) trans by Eleizabeth Lebas, Mecmillan Press Ltd., London, 1978.
10- Martin Shaw (ed.): (Marxist Sociology Revisted, Critical Assessment,) Macmillan Press Ltd., London, 1985.
11- M. Gottdiener,: (Postmodern Semiotics: Material Culture and The Forms of Postmodern Life,) Oxford: Black Well, 1995.

(B)

1-Alan R. Rowe: "Social Change and Urbanization", "International Journal of Contemporary Sociology", V. 11, No. 4, October 1974.
2-Larry Sawyers: "Urban Form and the Mode of Production", The Review of Radical Political Economics", V. 4, No., 1 Spring 1973.
3-S. Samar Damluji: "On the Poetics of Space", "Alif", No. 6, Spring 1986.

الفهرس

صدر فى السلسلة

١٩-رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون .... د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢- المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداث ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحى .... أحمد عبدالرازق أبو العلا
٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب
٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة
٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥- أغنية للأكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار

٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد
٤٥- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٤٦- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (جزآن)
٤٨ - المخلّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة ابراهيم
٥٠ - من الصوت الى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢- أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر ....د.مدحت الجيار
٥٤- أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة ابراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ...... محمد على الكردى
٦١ - القراءة عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى
٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف
٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين
٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد
٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة

٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط
٦٩ - بئـر العـسـل .... حـاتم الصـكر
٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمـال رمزى
٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ - بين الفلسفة والأدب .... علي أدهم
٧٣ - هوامش من الأدب والنقـد .... علي أدهم
٧٤ - المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز
٧٥ - الاستهلال .... ياسين النصير
٧٦ - ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ - التراث النقدى .... د. أحـمـد درويش
٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى
٧٩ - استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع
٨٠ - علم الجمال الأدبى .... سامى اسماعيل
٨١ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٨٢ - المأزق العربى ومواجهة التطبيق .... مجموعة من المؤلفين
٨٣ - أدب الدقهلية .... مجموعة من المؤلفين
٨٤ - بوابة جبر الخواطر .... محمد مستجاب
٨٥ - شـفـرات النص .... د. صـلاح فـضل
٨٦ - التناص فى شعر السبعينيات .... فاطمة قنديل
٨٧ - فقه الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب .... د. محـمـد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد

الأعداد القادمة

روائى من بحرى (جبريل)	حسنى سيد لبيب
وجهة النظر	د. نجيب التلاوى
سميولوجيا الخطاب الشعرى	أحمد مجاهد
الحضور والحضور المضاد	عبد الناصر هلال
الراوى فى روايات محمد البساطى	شحات محمد عبد المجيد
صحافة الأدب فى مصر	د. مرعى مدكور
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين	محمد مهدى الشريف
القصيدة الحديثة	عبد المنعم عواد يوسف
أوراق ومسافات	حسن الجوخ

رقم الإيداع : ١٦٢١٤ / ٢٠٠٠

شركة الأمل للطباعة والنشر

(مورافيتلى سابقا)